Princeton University Library
32101 067699791

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER

DER MODERNE IMPRESSIONISMUS

RECAP
ND160
.M47

Library of

Princeton University.

MARQUAND LIBRARY FUND

·EX·LIBRIS·

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· ELFTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.

Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.

Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.

Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.

Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.

Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.

Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.

Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.

Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.

Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.

Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.

Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.

Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.

Fortsetzung auf nächster Seite.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band XVI: BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.

Band XVII: JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.

Band XVIII: ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.

Band XIX: JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Band XX: GIORGIONE von PAUL LANDAU.

Band XXI: GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.

Band XXII: DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.

Band XXIII: VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.

Band XXIV: NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.

Band XXV: CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.

Band XXVI: ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT.

Bd. XXVII: HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.

Bd. XXVIII: PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50.
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden à Mk. 10.—.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST" KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN

Mit Genehm. d. Verlegers Pellet.

PRINZESSIN CHIMAY UND RIGO

Lithographie.

DIE

KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

DER MODERNE IMPRESSIONISMUS

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

MIT EINER KOLORIERTEN KUNSTBEILAGE UND
SIEBEN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

Zweite unveränderte Auflage

JULIUS BARD BERLIN

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

Meinem lieben Schroeder

(Anders A)
ND 160
M47
(RECAP)

DIE NEOIMPRESSIONISTEN

SCHON Ruskin hatte unter dem Einfluss Turners, vielleicht sogar unter dessen Diktat, die physiologische Seite einer Koloristik gestreift, die an Stelle der bis dahin allgemein geübten Methode, die Farbe auf der Palette zu mischen und dem Auge ein synthetisches Gebilde zu bieten, die reinen Töne des Prismas, nur mit Weiss versetzt, anwendet, um die geeignetste Mischung dem Auge des Beschauers selbst zu überlassen.

Seurat griff diesen Gedanken, die natürliche Folge der Errungenschaft der Impressionisten, auf und setzte ihn mit der rücksichtslosen Energie einer Persönlichkeit durch, die, logischen Schlüssen zugänglich, auf der einmal betretenen Bahn kein Hindernis vor sich sah, das ihren Folgerungen widersprach. Er fand im Gegenteil, sobald er sich erst die neue Grundlage zu eigen gemacht hatte, auf jedem Schritt ermutigende Bestätigungen.

Es giebt in der That nichts Überzeugenderes als die Theorie der Farbenteilung, sobald man nur die Basis dieser Diskussion zulässt. Psychologisch genommen entspricht sie dem Zuge der Zeit, der Verschiebung der Rolle des Geniessenden, die immer aktiver wird und den Genuss von der Fähigkeit des Betrachters abhängig macht, sich selbst die Synthese aus absichtlich ungebundenen Elementen zu bilden. Es fehlt der Lehre, von Turner abgesehen, nicht an vielbedeutenden kunsthistorischen Belegen. Signac hat in seinen Aufsätzen in der Revue Blanche,*) an der Hand des Tagebuchs Delacroix' nachgewiesen, dass dieser, von dem modernen Frankreich als Grösster verehrter Meister bereits die Prinzipien der Farbenteilung festgestellt und demgemäss zu malen versucht hat. Er zeigt des Näheren an dem Louvrebild „Frauen in einem Gemach Algiers", wie der starke farbige Eindruck durch Degradationen und Verwendung komplementärer Farben erreicht wird, und verfolgt das fortschreitende Bestreben des Malers, in jedem neuen Bild immer mehr seine Palette zu reinigen und seinen Flächen durch Teilung des Strichs und der Farbe grössere Bewegung zu geben.

Neben diesen künstlerischen Bekräftigungen fand Seurat in den Forschungen der grössten Gelehrten der

*) Als Broschüre im gleichen Verlag erschienen „D'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme".

Zeit — Chevreul, Rood, Helmholtz — bestätigende Dokumente für die Güte seiner Sache. Chevreul zumal hat in seinem glänzenden Werke über die Kontraste der Farben die Richtigkeit der neoimpressionistischen Theorieen schlagend bewiesen. Wohlverstanden, die physikalische Richtigkeit. Er beschränkt sich auf den Nachweis, dass die grösste Leuchtkraft und die dem normalen Auge als wohlthuendste Harmonie erscheinende koloristische Wirkung mittels Verwendung der Urfarben unter Berücksichtigung des Komplementproblems und durch Auftragung der Farbe in kleinen Partikeln erreicht werde. Seurat folgerte aus dieser objektiven Wahrheit, dass gleichzeitig eine sich solcher Wirkungen bedienende Malerei allen künstlerischen Ansprüchen genügen müsse. Er verzichtete daher leichten Herzens auf alle Differenzierung der Materialbehandlung, wie sie die Beobachtung der Natur die alten Holländer gelehrt hatte. Das Detail des Gewebes, sei es nun das der Haut oder das der Kleidung, trat volikommen zurück. Schon Monet vernachlässigt das Material im Vergleich zu Manet, der gerade die Physiologie des Fleisches, der Blumen, des Stoffes phänomenal zu fixieren verstand. Für Seurat giebt es nur eine Einheit des Stoffes: die Farbe.

Es ist bewunderungswert, was Seurat mit diesem Mittel, dessen Exklusivität ihn zu einem Primitiven neuen Stils macht, erreicht hat. Seine überraschendsten Wirkungen sind vielleicht seine Kreidezeichnungen, in denen

er gerade auf die Farbe verzichtet und sich nur mit dem Gegensatz zwischen schwarz und weiss in winzigen Teilchen begnügt. Hier folgt man auch am bereitwilligsten, weil sich die Prätention des bewussten Prinzips, der Verzicht auf gewohnte Wirkungen weniger aufdrängt. Ein Farbenreichtum steckt in dieser Einfarbigkeit, der an Hexerei grenzt.

Von den Gemälden sind mir seine Marinen am liebsten, auf denen man nur ein geschickt ausgeschnittenes Stückchen Ufer, wenig Schiffe und nur die grosse ruhige, in Sonne gebadete Meeresfläche sieht, d. h. Bilder, in denen möglichst wenig Materialdifferenzen in Frage kommen, weil das Auge des Beschauers weit entfernt vom Gegenstande angenommen wird. Hier läuft der künstlerische Eindruck mit dem der Natur parallel. Es ist immer noch starke Reduktion, aber Reduktion auf ausschliesslich die Faktoren, die im natürlichen Vorbild die wesentlichsten und angenehmsten Reize des Auges bilden. Solche Bilder sind wahre Erholungsstätten für das Auge wie den Geist, da sie nur in geläutertster Form an die Sinne appellieren. Es ist reinste Abstraktion, aber in ganz anderem Sinne, als man bis dahin gewohnt war. Während die Malerei der Früheren schrittweise von den Darstellungsmitteln der Alten zu Gunsten der Persönlichkeit des Autors abstrahiert, verschwindet hier das Persönliche immer mehr in einem physikalischen Mittel, das sich von dem sach-

lich Konventionellen der Alten im wesentlichen nur durch die tiefere Erforschung der Gesetze, denen das Auge gehorcht, unterscheidet.

Die Mitarbeiter Seurats, zumal Signac, haben den Meister im Raffinement des Mittels überflügelt. In Vergleich zu der Luminosität Signac'scher Luftbilder erscheint Seurat grau und bewegungslos. Das fast Mechanische seiner Flächenbehandlung ist bei Signac einem freieren und feineren Geschmack gewichen. Seurat ist ein einsamer Primitiver geblieben, trotzdem er gerade in seiner Einfalt eine vage Vorstellung von Massenkunst hervorruft. Signac ist der natürlichere Moderne, der die schönste That der neueren Kunst, die Eroberung der Landschaft, abschliesst und sich trotz seines scharf umrissenen Programms, das er mit Seurat gemein hat, der französischen Tradition intimer unterordnet. Gewisse Schilderungen der Atmosphäre, die er in den Neunziger Jahren malte, zumal seine Fernsichten des Mont St. Michel, sind meiner Ansicht nach das Vollendetste, das die moderne Lichtkunst geschaffen hat. In ihnen ist die Entmaterialisierung des Gegenständlichen von schlechterdings bezaubernder Wirkung. Man ist versucht, die Natur nur noch so zu sehen, wie sie hier erfasst wurde, in dieser schimmernden Auflösung aller Dinge durch Licht und Luft. Man ist weit von der groben Greifbarkeit des Realismus früherer Tage, weit von den treuen Naturkindern von 1830, weit auch von

Manet, Cézanne und van Gogh. Und doch ist man der Natur, die sie alle lockte und der sie alle mit heissen Augen folgten, dem schönsten, unserer Malerei Erschlossenen in der Natur, näher gekommen.

* * *

Ein abgeschlossenes Urteil über die Neoimpressionisten zu fällen, ist den Mitlebenden schwer möglich. Ihr Schicksal ist eine Projektion des Schicksals der ganzen modernen Malerei. Kein denkender Mensch wird sich dem klaren Programm dieser Techniker, die nichts der Zweideutung überlassen und handeln, wie es vernünftig ist, verschliessen. Nur bedeuten sie, wenn ihr Axiom allgemeingültig sein soll, einen Abbruch der Brücke, die uns mit den holdesten Erscheinungen gerade unserer Kunst verknüpft, und führen in eine neue Sphäre hinein, der es sicher nicht an Schönheit, wohl aber an den gewohnten Symptomen fehlt, um ihr Besonderes zu fassen. Freilich liegt gerade darin ihre neue Bedeutung. Dass wir Armen noch gewöhnt sind, die Schönheit als etwas Besonderes, Seltenes und Persönliches zu betrachten, darf einer neuen Generaton, die darin menschlicher denkt, nicht zum Vorwurf gereichen. Wir sind weit von dem Griechentum, wo diese Schönheit nicht die Eigentümlichkeit des Individuums, sondern eines ganzen Volkes war, die natür-

liche Grundlage aller möglichen, nicht nur ästhetischen Voraussetzungen. Wir sind dem Schatten hervorragender Erscheinungen, wie Manet, Monet, Renoir, noch gar zu nahe, um gerade auf das verzichten zu können, was uns an ihnen am besten gefiel: die eigentümliche Gewalt ihrer Flächenbehandlung, ihre persönliche Art, den Pinsel zu führen, abgesehen von Farbe und Ton: was ich an anderer Stelle das Kinetische genannt habe. Es trifft sich, dass gerade aus diesem Kreis, der die Handschrift des Künstlers zu einem Persönlichkeitsnachweis machte, diese Neoimpressionisten hervorgingen, die dieser Handschrift jede Bedeutung nehmen. Der Geist mag willig diese Wendung anerkennen, aber der ästhetische Sinn wird sich zu derselben Konsequenz nur mühsam entschliessen. Gerade unsere eklektische Zeit, die zumal allen malerischen Beeinflussungen weit offen steht, hat die Werke der älteren Kunst mit fast übertriebener Intensität erfasst. Man bildet sich heute — und wohl mit Recht — ein, gerade das Beste an einem Velasquez zu verstehen; wir haben in ihm, in Rubens, in einem Veronese, Ahnen unserer Kunst, Ahnen gerade der Elemente gefunden, die wir verehren, und fühlen uns glücklich, nicht ganz so proletarischer Abstammung zu sein, als es uns vor garnicht langer Zeit einmal erschien. Wir sind zu reich, oder bilden es uns ein, um unsere Aufnahmefähigkeit, den Stolz unserer Zeit, in den Rahmen einer fast mechanisch manipu-

lierenden Kunst zu zwängen, und das Wissenschaftliche daran macht uns eher stutzig. Wir können viele der Alten nicht mehr lediglich historisch betrachten, sondern sehen in ihnen einen Nachweis unserer eigenen Unsterblichkeit, und von den Mitlebenden erschüttert jedes neue Werk die festesten Grundlagen jedweder Anschauung. Erst wir haben die Intimität der künstlerischen Schöpfung geniessen gelernt und wir lieben ihre Laster nicht weniger als ihre Tugend. Wir kennen den Reiz der Skizze; es giebt stille Leute unter uns, die mit ein paar, einem nichts ahnenden Händler entrissenen, schmutzigen Leinwandfetzen an den Wänden, sich die Seligsten der Seligen dünken, weil sie sich daran der Spuren des Grossen freuen, und wenn man alles maniakalische abzieht, bleibt wirklich etwas von realer Begeisterung an realem Besitz. Wollte man den Neoimpressionisten glauben, so ist das, was lediglich die Hand der Fläche des Bildes giebt, eine willkürliche Äusserlichkeit. Es war, so meint Signac, bei Delacroix eine „Hachure", ein Haken, bei den Impressionisten eine „Virgule", ein Komma, und es ist weiter nicht wesentlich, dass es bei ihm und seinen Freunden zur „Touche", d. h. dem gleichförmigen Tupfen wird. Daraus könnte man dann weiter schliessen, dass ein Turner nicht weniger Turner wäre, wenn er mit dem Pinselstrich Manets gemalt hätte, und dass das Wesentliche an Veronese ebenso erhalten bliebe, wenn seine Fläche nach dem Prinzip Seurats

gemacht wäre. Ja die Wirkung wäre dann sogar besser, da die Technik der Neoimpressionisten die prinzipiell beste ist . . .

Das kann alles gelten, wenn man nur die kleine Vorsicht gebraucht, sich vorher über das Wesen dieses Wesentlichen zu einigen.

Wenn es bei der Malerei lediglich, abgesehen von der Komposition — und schon von der ist schwer abzusehen — auf Farbe und Licht ankommt, so haben die Neoimpressionisten recht, denn sie können die ganze auf koloristischen Reichtum zielende Thätigkeit der früheren Maler als dunkles Gravitieren nach einem Prinzip nachweisen, das ihnen erst im ganzen Umfang erschlossen ist. Thatsächlich hat aber der Kult der Malerei sehr viele andere Momente mit in die Schätzung gebracht, die untrennbar von ihr sind und durchaus nicht nur in unserer Einbildung existieren, auch wenn sie nicht so scharf präcisiert werden können wie die Begriffe Farbe und Komposition. Man kommt der Art einer Frucht noch lange nicht nahe, wenn man ihren Süssigkeitsgehalt, ihre Farbe, ihren Duft feststellt. Es gehört noch die eigentümliche, schwer zu bestimmende Konsistenz des Fleisches dazu, die, allein genommen, gar nichts sagt, ja unangenehm sein kann, aber in Verbindung mit den anderen Effekten den Reiz entscheidend bestimmt. — Die seidige Qualität der erleuchteten Wolken Turners ist, so wie sie ist, selbstverständlich nur

mit der Technik Turners zu geben; sie ist von dem Begriff Turner ebenso untrennbar wie das Körnige an Tintoretto oder das Glatte an Raffael. Das heisst, wir vermögen nichts zu entbehren, was irgendwie zu Gestaltung des künstlerischen Eindrucks beiträgt, selbst das nicht, was uns zufällig ja sogar unsympathisch erschien. Rembrandt wäre mit einer reineren Palette vor allem anders; ob besser, ist zweifelhaft, denn es frägt sich, ob seine Ausdrucksfähigkeit nicht infolge irgend welcher psychisch-physiologischen Zusammenhänge an die von ihm beliebte Farbenzusammenstellung gebunden war. — Man kann wohl ohne weiteres zugeben, dass das Idiom Goethes eine reichere und vollkommenere Sprachform darstellt als unser Plattdeutsch, und trotzdem wird niemand bedauern, dass Fritz Reuter nicht hochdeutsch geschrieben hat.

Die Technik der Maler war zu allen Zeiten nicht lediglich das Resultat wissenschaftlichen Fortschritts, sondern eine Konsequenz der verschiedensten sozialen und nationalen Elemente. Es kann uns auch heute noch eine Malerei mit Hintenansetzung aller Vorschriften Chevreuls ästhetische Genüsse verschaffen. Es giebt nichts, was den Lehren des grossen Optikers so sehr entgegengesetzt ist, als die Kunst Carrières, und doch wäre es barbarisch, wollte man die künstlerische Wirkung Carrièrescher Bildnisse leugnen oder diese etwa nur durch sentimentale Suggestionen erklären.

Recht haben die Neoimpressionisten, sobald man das Niveau der Diskussion erweitert, sobald die Malerei die abstrakte Rolle, als einzelner Gegenstand an sich „pour l'art" zu wirken, aufgiebt und sich als reine Dekoration dem Raume unterordnet. Dann wird ihre Rolle mit einem Schlage neu und von unendlicher Tragweite. Aus der kleinen Gruppe, die sich mit ihren kleinen Parteiinteressen als zeitgemässes Glied der langen Kette anreiht, wird der Träger des höchsten, ältesten Kunstgedankens. Dann ist nicht mehr von Impressionismus und Neoimpressionismus die Rede; aus der Abstraktion, die Jahrhunderte lang den Ehrgeiz der Völker in eine Richtung getrieben hat, wird ein gewaltiges Neues, das mit allen Resultaten einer unendlich langen Entwickelungsreihe gewaffnet, zu den ursprünglichen Aufgaben der Kunst zurückkehrt.

Der Moment ist bedeutend. Wenn man sich der Richtung der Malerei, sobald sie selbständige Kunst wurde, bewusst ist, wird man sich nicht der Dramatik dieses Augenblicks entziehen. Die europäische Kunst erscheint dann als eine bunte Karawane von merkwürdigsten Gestalten, die sich nach einer fast tausendjährigen, rastlosen Wanderung voll sonderbarer Schicksale wieder an der Stelle sieht, von der sie ausgegangen ist. Die Neoimpressionisten sind die ersten Vorposten. Es ist kein Wunder, dass die lange Zeit des Wanderns ihnen das Gedächtnis verwischt hat und

das Wiedererkennen der uralten Plätze erschwert. Nach einer Zeit der Musse werden die Augen aufgehen, und es frägt sich dann nur, ob noch genug Kraft da ist, um sich des Zieles zu bemächtigen; ob die Einsicht, dass dieses während der langen Zeit unverrückbar an derselben Stelle geblieben, während man sich im Kreise herumbewegte, Enttäuschung oder Siegesfreude bringt.

Die äusserliche Verbindung der beiden Extreme bilden die Mosaiken. Wenn man, wie es mir einmal erging, mittels einer schnellen Reise von Paris nach Ravenna versetzt wird, kommt einem, dank der schönen Beweglichkeit unseres ästhetischen Genussapparates, der nachgerade zum Automobil geworden ist, vor dem Mosaik des Baptisteriums der Orthodoxen unwillkürlich — Seurat in den Sinn. Nichts Neues unter der Sonne! Die Theorie ist, grob gesprochen, dieselbe. Die farbige „Touche" ist hier zum farbigen Steinchen geworden. Das Prinzip, das bei Seurat auf die individuelle Geschicklichkeit der Hand verzichtet, ist konsequent weiter gegangen, indem es die Bearbeitung der Fläche überhaupt in andere, untergeordnete Hände legt, die mechanisch verrichten, was ihnen der Entwurf des Künstlers — des Architekten — vorschreibt. Bei umfangreichen Bildern der Schule Seurats kann man sich bei dem Gedanken nicht des Grausens erwehren, dass intelligente Menschen, deren Zeit von rechtswegen beschränkt ist, die geisttötende Arbeit leisten, eine Touche neben die andere

Photo Duret.

Paris, Privatbesitz.

L'HEURE CHAUDE

Gemälde.

zu setzen; eine Arbeit, bei der im einzelnen jeder künstlerische Wille den Atem verlieren muss, ja die rein mechanisch unter Umständen vermutlich noch besser verrichtet würde. Die Findigkeit unserer modernen Techniker lässt kaum absehen, ob eine solche Malerei nicht maschinell bewirkt werden könnte.

Zumal bei moderneren Mosaiks drängen sich die Vergleiche auf. Das köstliche Portalbogenstück Ghirlandajos am Dom von Florenz, eine Verkündigung im schönsten Lila, könnte etwa von Rysselberghe gemacht sein. Natürlich ist die Degradation nicht so weit getrieben und die Skala der Farben nicht so reich, aber diese Beschränkung hat in dieser Umgebung ihre Vorzüge. Es ist einigermassen auffallend, dass diese alten Leute, die weder Ruskin, noch das Tagebuch von Delacroix gelesen haben, bereits so klug waren, wie wir. Natürlich waren sie sich nicht darüber klar. Diese Kerle hatten das im Instinkt, wie die zurückgebliebenen Orientalen noch heute einen unheimlich neoimpressionistischen Instinkt bei ihren Teppichwebereien verraten.

Und im Verlaufe des Vergleichs wird jedem dann eine gewisse Kühle des Unbehagens das Bewusstsein beschatten, und trotz aller Leidenschaft für das Zeitgemässe wird man an der zu Hause gelassenen Malerei ein peinliches Entbehren empfinden. Die richtige Flächenbehandlung hätten wir nun wohl, nun fehlt nur noch das Übrige . . .

Das ist die Kehrseite der Medaille. Schrittweise hat unsere Kunst an der Zerstörung des Bildes gearbeitet, für das sie doch nur allein noch geartet war. Schon einen Turner konnte eine wohlwollende Ausstellungskommission verkehrt aufhängen. Bei vielen Monets und Cézannes und zumal bei den Allerjüngsten, Bonnard, Vuillard, Roussel, verschwindet das abgeschlossene Bildhafte immer mehr. Es sind geistvolle, geschmackvolle, kunstvolle Dokumente; aber von dem bewussten Abschluss der Komposition berichtet nur der Rahmen.

Man muss sich die Geschichte klar vor Augen führen. Der Anfang war die Loslösung des malerischen Elementes von der Architektur. Hundert Generationen, bei Cimabue angefangen, arbeiteten an der Schöpfung des Bildes, und es waren gleichzeitig überall so viele und so verschiedene Kräfte an demselben Werk, dass man den Moment, wo es endlich fertig war, nicht recht bestimmen kann, wenn er überhaupt bestimmbar ist. Jedenfalls, nachdem man das Bild glücklich hatte, that man alles auf ebenso vielerlei Art, um es wieder zu zerstören, und heute ist man auf dieser Bahn ungefähr an einem Endpunkt angelangt. Man hat weder die grosse, der Architektur dienende, Komposition im alten Sinne, noch das Bild im neuen. Also was? — Dokumente der Persönlichkeit lautet die Antwort. Es ist die Frage, was man damit anfangen kann.

Bei den Neoimpressionisten handelt es sich aber kaum noch um Persönlichkeits-Dokumente, wenigstens erscheint dem Laien das Wesentliche ihrer Kunst unvergleichlich weniger dem Einzelwillen unterworfen, als die Werke ihrer Vorgänger. Ein gründliches Studium der Optik und guter Geschmack, der schon durch physikalisches Experimentieren geläutert werden kann, scheinen ihnen nützlicher als die angeborenen Gaben des Genies. Weder ihre Koloristik, noch die Art ihrer Flächenbehandlung bieten greifbare Argumente für die Ausnahme-Könnerschaft, deren sonst die künstlerische Schätzung bedarf, und wollte man grob sein, so könnte man ihnen nur den Ruhmestitel zuerkennen, ein neues, ausserordentlich wirksames Material geschaffen zu haben, das jeder koloristischen Darstellung wertvoll ist. Praktisch und im weiteren Sinne künstlerisch fangen sie erst an zu zählen, wenn sie ihre Technik in den Dienst einer Raumdekoration stellen, die über die abstrakte Sphäre der Bilderkunst hinausgeht. Wenn es aber schon schwierig ist, die Frage unbedingt zu bejahen, ob sich unter den heutigen Neoimpressionisten Künstler, die solcher Entwürfe fähig sind, befinden, noch nebelhafter ist die Entscheidung, ob und wo die Aufgaben für solche Dekorationen vorhanden sind. Diese hängt nicht von der Ausbildung einer malerischen Technik ab, sondern von wichtigeren Momenten, zum Beispiel von der Entwickelung der Architektur. Für eine spezifisch malerische

Dekoration fehlt es an der spezifischen Nachfrage; heute wenigstens, und es ist fraglich, ob sich die Situation so schnell ändert, dass die Neoimpressionisten noch etwas davon abbekommen. Es steht fest, dass ihre Errungenschaft unverlierbar ist, weil sie nicht lediglich die Erkenntnis einer spezial-ästhetischen Richtung, sondern die Formulierung eines, auch ausserhalb der Kunstsphäre des Malers gültigen, koloristischen Wissens bedeutet. Diese Eroberung ist definitiv und wird sich sicher irgendwie in glücklichen Folgen äussern. Aber ob sie in der dekorativen Malerei als solcher zur That wird, ist eine andere Frage. Ich glaube, dass in den begehrenswerten Zeiten, in denen das Programm Signacs den Vätern der Nation in das dickflüssige Blut dringen wird, die Herrschaft des Pinsels längst zu Ende sein wird. Es steht zu erwarten, dass sich unsere Baukunst, unsere Materialkenntnisse und Besitztümer so erweitern, dass wir dann nicht mehr des gemalten Scheins bedürfen, um uns den Genuss schöner Farben und Linien-Kombinationen zu geben.

Diese theoretische Skepsis findet auch von einer anderen Seite wesentliche Argumente, die mehr moralischer Art sind:

Ganz gewiss stellt der Neoimpressionismus den Gipfel aller Bestrebungen dar, die sich überhaupt in eine, lediglich aus Fortschritten des Metiers zusammengesetzte, Entwickelungsreihe bringen lassen. Wenn ich

Maler wäre, würde ich sicher Neoimpressionist sein, wie jeder Mediziner heutzutage Bakteriologe sein wird. Der Neoimpressionismus hat nicht nur die beste Technik für die Malerei überhaupt gefunden, sondern auch mindestens andeutungsweise die besten Bilder, d. h. die passendsten eingerahmten Flecke für unsere Wände gegeben. Die Stufe von dem Geschlachteten Schwein Rembrandts zu einer Marine Signacs bedeutet einen enormen Fortschritt in der Verfeinerung unseres Bilderbedürfnisses; die ideale Lösung des oft übersehenen Taktproblems: die Natur zu geben, ohne sie selbst an die Wände zu hängen. Die Freude des Künstlers an der Natur hat durch diese technische Entmaterialisierung ein höheres Niveau gewonnen, das vor den plumpen Versuchungen des Naturalismus fast ebenso sicher bewahrt, wie die lineare Stilformel der Alten.

Trotzdem wird der Neoimpressionismus als solcher bald ausspielen. Nicht weil das Publikum ihn ablehnt; auf diesen Widerstand sind unsere Künstler seit Generationen dressiert; er wird an dem Talent seiner Leute scheitern. Es scheint mir ausgeschlossen, dass der Ehrgeiz des Künstlers — in der abstrakten Bedeutung dieses Begriffs — auf diesem Wege noch lange Perspektiven erblickt. Es wird hier gehen, wie es edlen Pferden geht, die man nicht mehr auf die Rennbahn lässt, auf der ihre Väter ihre Rasse erprobt haben. Die Bahn, in der sich der künstlerische Wettkampf in einer neoimpres-

sionistischen Zukunft abspielen kann, ist zu klein für die Fähigkeiten des Künstlers und mangelt der Hindernisse. Wir sind mit Genie belastet. Die Individualitätsmanie, das trügerische Symbol allen Fortschritts, an deren Ausbildung Generationen gearbeitet haben, lässt sich nicht auf einmal abgewöhnen oder durch treuen, wissenschaftlichen Forschungsdrang ersetzen. Zur Kunst gehört seit tausenden von Jahren die holde Willkür der Laune, die sich nachweisbarer Weise um so schlechter mit Konventionen verträgt, je älter sie wird. Sicher giebt es keine edlere und natürlichere Konvention, als die Lehre Seurats; es ist die edelste, die gedacht werden kann, grösser, schöner selbst als die kirchliche Tradition, ihre Vorgängerin vor grauen Zeiten; denn in ihr spiegelt sich unser Kampf gegen die Finsternis, die unerschütterliche Macht des reinen Wissens. Aber wir sind zu weit und noch nicht weit genug, um uns selbst dieser reinsten Fessel bedingungslos zu beugen.

Schon der bisher kurzen Geschichte der Richtung fehlt es nicht an Abtrünnigen. Der alte Pissarro, der sich bei Lebzeiten Seurats unbedingt zu dem neuen Programm bekehrt und reine Divisionsbilder gemalt hat, wurde schon nach ein paar Jahren zum Outsider. Und man kann nicht einmal darüber unglücklich sein, seine Suite der Boulevardsbilder ist dafür zu schön. Aber auch die fanatischen Anhänger selbst sind noch lange nicht aller Gefahren enthoben. Nicht etwa, dass sie

ihrer Farbentheorie untreu werden; das wäre keine Gewissenlosigkeit, sondern Dummheit. Aber ihr „Touche"-System weist bei der unvermeidlichen Individualisierung bedenkliche Lücken. Es ist sehr schön, manche der südfranzösischen Landschaften Signacs bei sich zu haben, oder die vaporösen Lithographieen, die sie alle meisterhaft machen und in denen man ein handbares, der Ausbildung des Auges dienendes Mittel erblicken kann, das von Staatswegen wie ein Antisepticum in Massen zur Pflege der Jugend und des Alters verwendet werden sollte. Man kann eine Seuratsche Marine plazieren; ich habe sogar den „Chahut" bei mir und freue mich daran. Seurat verwandte Farbenteilchen, die bei der Entfernung, über die man in normalen Zimmern verfügt, den gewünschten optischen Zusammenschluss ergeben. Seine Nachfolger aber lassen neuerdings zwischen den einzelnen Teilen solche Zwischenräume, dass selbst aus einer Entfernung von 15 m für normale Augen noch kein Zusammenfliessen der Komplementärfarben, noch keine Fläche, geschweige Linie aus den einzelnen Punkten erzielt wird. In ihrem Programm heisst es, dass die Touche der Grösse des Bildes entsprechend gewählt werden soll. Wenn sie sich daran hielten und man die Proportionen der Teilung, die sie bei ihren Salonbildern verwenden, als Masstab nimmt, so würden bei grossen Flächen die Flecken meterweit von einander aufgetragen werden

müssen, so dass der Genuss solcher Dekorationen etwa aus der Entfernung einiger Kilometer von statten gehen könnte; — im Vergleich mit der Entfernung der Erde vom Mond und bei unseren optischen Hilfsmitteln ist das eine Kleinigkeit.

Also auch diese Praktiker fallen in den Fehler, der bei den Impressionisten eine Qualität sein konnte: aus dem Mittel den Zweck zu machen. Die Touche ist auch bei ihnen nicht mehr das lediglich vom höheren Gesichtspunkt abhängige Teilchen, sondern wächst wiederum zu einer Art abstrakter Bedeutung heraus, die zu der Logik der Richtung in einigermassen pläsierlichem Widerspruch steht und von den Reizen der Kunst im wesentlichen nur noch den angenehmen Farbenakkord übrig lässt. Dass solche Ausschreitungen noch mit dem künstlerischen Nimbus erscheinen, ist eine Folge der traurigen, langgewohnten Armut unserer Zeit an Farbe, sobald es sich nicht direkt um Malerei handelt.

Abgesehen von diesen Ausschreitungen, zu denen heute jede Technik, die nur Fachkunst ist, verleitet, bleibt der Mangel dieser prinzipiell dekorativen Richtung an dekorativen Motiven. Seurat hat diese Gefahr geahnt und danach gehandelt. Es ist die Frage, ob die Technik in ihm den Dekorateur erweckte oder umgekehrt; vermutlich ging es, wie immer in der Kunst, auch hier, hinten herum, und Seurat empfand die Not-

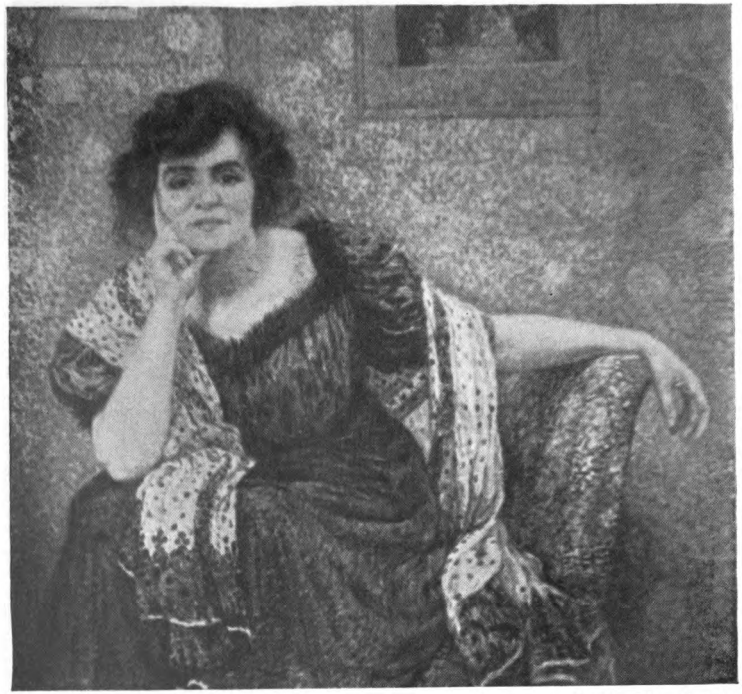


Photo Duret. *Paris, Privatbesitz.*

PORTRAIT DE Mme. B.

Gemälde.

wendigkeit einer prinzipiellen Änderung des Linearen, einer stärkeren und zwar schematischen Betonung des Umrisses erst, als er das Mittel, die Flächen seiner Umrisse zu füllen, in den Händen hatte. Im Vergleich zu Signac und den anderen erscheint er als Stilist. Mit methodischem Geist versuchte er auch für das lineare Problem eine Lösung zu finden, die sich lediglich an die logische Benutzung rein sinnlicher Erfahrung hält, für die er den Schlüssel entdeckt zu haben glaubte. Der Tod entriss ihn wohl gerade, als er den rechten Weg zu dem Ziele vor sich sah, in dessen Besitz er erst fähig gewesen wäre, seine grossen, sonstigen Errungenschaften auszunutzen. In dem „Chahut" aus seinem vorletzten Lebensjahre, einer originell ausgeschnittenen Reihe von Tänzern, mit einem Stück Orchester und einem Stück Zuschauerraum, hat er die schematische Wirkung durch Parallelismen aufrecht strebender Linien zu erreichen versucht. Ich versage es mir, ihm in die halb metaphysischen Gebiete zu folgen, in die sich sein Versuch der Deutung des rein Linearen, soweit er nicht bekannte Selbstverständlichkeiten entschleiert, verirrt. Unsere an Erscheinungen reiche Zeit konnte sich natürlich nicht nehmen lassen, auch auf diesem Gebiet zu arbeiten, und dass gerade einer ihrer aufgeklärtesten Jünger diesen Hokuspokus mitmacht, ist fast selbstverständlich. Aber ob ihm nun durch die Betonung des Vertikalen der Tanzbeine, Nasen, Frack-

schösse u. s. w. gelungen ist, die Munterkeit seiner Barrisons, die man in Paris sonst Horizontale zu nennen pflegt, zu symbolisieren, oder nicht, jedenfalls ist die Komposition als ein Versuch, sowohl im Sujet, wie im Liniengefüge alle bereits formulierten Konvenienzen zu vermeiden und doch die Wirkung geschlossener Ornamentik zu erreichen, gelungen, und in den Farben steckt ein so reiches und dabei wohl geläutertes Mass von Lebendigkeit, dass man des schönen Schmuckes stets froh bleibt. Pikanter und liebenswürdiger ist vielleicht sein letztes Werk, der „Zirkus" mit der wundervollen, kühn auf Gelb gestimmten Harmonie seines freieren und deshalb glücklicheren Rhythmus. Es ist interessant, diese Bilder mit der „Grande Jatte" zu vergleichen, dem entscheidenden Werk, mit dem Seurat 1886 auf der letzten Ausstellung der Impressionisten in der Rue Laffitte erschien; einer unerträglich spleenigen Komposition mit Pariser Spiessern auf dem Lande, deren Stumpfsinn sich in Parallelen ausdrückt; oder mit dem interessanten, aber gänzlich zusammenhanglosen „Atelier", das Graf Kessler in Berlin besitzt. Aus dem enormen Fortschritt von da zu dem „Cirque" oder dem „Chahut" in relativ so kurzer Zeit kann man auf die Perspektiven schliessen, die der Tod, der den Künstler schon im April 1891 ereilte, abbrach.

Seine französischen Kameraden und Nachfolger haben diese bedeutsame Tendenz, gleichzeitig der Linie

und der Fläche zu geben, die Seurat nicht nur über seinen Kreis, sondern jenseits der meisten malenden Zeitgenossen stellt, kaum geteilt. Er ist ihr Giotto, und wenn man die zwanzig Jahre seit seinem Auftreten überfliegt, meint man wieder im Diminutiv die Wiederholung der Geschichte zu erleben, die die Kunst so oft schon durchlaufen hat: die Wandlung vom Primitiven, das unbeholfen bestimmten Zwecken folgt, zur Vervollkommnung, die sich selbst, nicht ihren Zweck erfüllt. Man erschrickt über diese ungeheuerliche Menge vergossenen Schweisses. Hätten die Alten eine Ahnung von Kunstgeschichte gehabt, so hätten sie den künstlerischen Fortschritt sicher als letzte und schwierigste Herkulesarbeit erdacht.

Jeder einzelne der Neoimpressionisten machte sich, sei es auch nur in Nuancen, seine eigene Technik zurecht; keiner dachte ebenso ernst an die Komposition. Cross ist immer noch menschlicher darin, als Luce oder der technisch am höchsten stehende und konsequenteste Signac, und Petitjean wirkt mit dem anmutigen Rhythmus seiner Nymphen wie eine wahre Erquickung, obwohl er es nicht so genau mit dem Parteiprogramm nimmt und zuweilen sogar eine bedenkliche Neigung zum glatten Pinselstrich verrät. Den tieferen Sinn dieser Kunst hat nur van Rysselberghe erfasst, und er gehört nicht mehr zu der ursprünglichen, französischen Gruppe.

Es versteht sich fast von selbst, dass diese Leute

in Frankreich heute noch ebenso verlacht werden als vor zwanzig Jahren in der denkwürdigen Ausstellung der Indépendants, in der die „Baignade" Seurats mit den ersten Werken Signacs zusammen erschien. Noch heute bieten die Jahres-Ausstellungen der Indépendants die einzige Gelegenheit, sich von der Existenz der Gruppe zu überzeugen, wenn es nicht etwa Durand Ruel mal einfällt, sie menschenfreundlich als Folie für seine älteren Lieblinge vorzuführen. Anerkennung haben nur die Kompromissler gefunden, Leute wie Henri Martin, in dem das Publikum des Salons den Schöpfer des „Pointillismus" erblickt. — Einen gewissen Anhang fanden sie dagegen in Belgien, und auch der deutsche Boden scheint ihnen günstiger zu sein. Wenigstens hatten ihre Ausstellungen in Wien und Berlin vor einigen Jahren klingenden Erfolg, der am meisten van Rysselberghe auszeichnete. Dieser erfreuliche Nachweis unserer Bildung braucht nicht notwendig Einbildung zu sein. Es wäre nur normal, dass sich Länder ohne neuere Traditionen einer Technik zuwenden, die keiner Überlieferung bedarf, auf die Seltenheit der Hand verzichtet und gerade im Dekorativen liegende Aufgaben begünstigt. Freilich hindert das nicht, dass es den einzigen mehr oder weniger ausgesprochenen deutschen Neoimpressionisten Stremel, Baum und neuerdings K. Herrmann bisher noch kaum gelungen ist, ein Publikum zu finden.

Brüssel war schon im Anfang ein zweiter Herd der

Photo Duret. *Brüssel, Privatbesitz.*

WANDGEMÄLDE IM HAUSE SALVAY

Gemälde.

Bewegung. Im selben Jahre, in dem die Pariser Indépendants gegründet wurden, thaten sich hier die XX zusammen, Künstler der verschiedensten Richtungen, die jährlich unter dem Sekretariat von Octave Maus eine Ausstellung beriefen. Diese Veranstaltungen sind qualitativ wohl das beste geblieben, das unser modernes Ausstellungswesen hervorgebracht hat. Sie öffneten im Gegensatz zu den Indépendants, bei denen stets reine Anarchie geherrscht hat, nur dem Vornehmsten ihre sehr knapp bemessenen Reihen. Alles, was das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts an künstlerischem Fortschritt besitzt, hat hier gehangen und gestanden. Die Libre Esthétique, die aus den XX, als diese ihre Zwecke erschöpft glaubten und sich nach zehnjähriger ruhmvoller Arbeit auflösten, hervorging, war nur ein schwacher Abglanz dieser Herrlichkeit.

Die Impressionisten hatten in Brüssel, wenn man von E. Claus absieht, keine Schule gemacht. Man hatte von Frankreich Millet und Courbet übernommen, die hier als sozialistische Genremaler galten. Seurat rief unter den jungen Leuten ganz unvermittelt eine starke Bewegung hervor, die, trotzdem sie nur von wenigen Händen getragen wurde, der Pariser Strömung nichts nachgab. Van Rysselberghe, der mittlerweile nach Paris übersiedelt ist, George Lemmen und Henry van de Velde wurden ihre Stützen. Jeder brachte etwas Eigenes in die Bewegung hinein, das nicht wie in Paris lediglich

der Technik, sondern der Ausdehnung zu gute kam. Die Pariser hatten vor ihnen die vorbereitende, rein künstlerische Tradition voraus; sie dagegen wurden von dem Instinkt einer praktischen, in voller Entwickelung begriffenen Rasse getrieben, die gerade allen Völkern die stärksten Proben einer ungeheuerlichen, materiellen Beweglichkeit gab und in Europa etwa um das Prestige kämpfte, das in Amerika den Vereinigten Staaten zufällt. Hier konnte der Besitz nur dienen, wenn er sofort verwendet wurde. Dies geschah. Man erkannte die grosse Bedeutung des Neoimpressionismus für die moderne Dekoration und benützte ihn. Van Ryssel-berghe, der von den Belgiern am meisten den abstrakten Aufgaben der Malerei treu geblieben ist, entwarf Projekte grosser Wandgemälde, von denen später eins der schönsten durch die Vermittelung der Libre Esthétique in den Besitz des belgischen Staates überging — das einzige Dokument der Neoimpressionisten, das sich in einem Museum befindet. In diesem, wie in dem wundervollen grossen Panneau, das er für das von Horta gebaute Haus Salvays in Brüssel malte, gelang ihm eine ornamentale Gestaltung mit natürlichsten Mitteln, die in der modernen Malerei vollkommen allein steht. Er hat Menschen von heute, Porträts in modernem Kostüm dekorativ verwendet, ohne sie mit stilisierten Nasen auszustatten. Er hat dabei tiefe Töne von Würde und Anmut angeschlagen, die an Puvis denken lassen, aber

auf alle traditionellen Suggestionen verzichten. Und während sonst alle gelungenen, modernen Wanddekorationen durch eine auf das äusserste Maass reduzierte Beschränkung der koloristischen Gewalt zu Monumental-Wirkungen gelangen, hat er einen Farbenreichtum in diesen Panneaux gesammelt, der sonst nur die willkürliche, auf einen Effekt hin gemachte Skizze moderner Meister auszeichnet. — G. Lemmen schuf wirksame Motive für Dekorationen in verschiedenen Materialien und verwandte die neue Koloristik erfolgreich in seinen Teppichen. Für van der Velde endlich war die neue Lehre, die ihm nur wenige Gemälde — und auch diese sind meistens Entwürfe für Tapisserieen — verdankt, das Sprungbrett, mit dessen Hilfe er sich ganz von der Malerei entfernte, um als Gewerbekünstler seine weitverzweigten Wege zu gehen. Was seinen späteren Werken dieser Anfang genützt hat, kann man an den vornehmen Farbenstimmungen ermessen, mit denen er heute seine Interieurs schmückt.

Der Anschluss der belgischen Neoimpressionisten an das Gewerbe, d. h. an eine konkrete Verwendung, steht allein. Der Rest gehört dem allein selig machenden Malerischen, dem alle von Paris ausgehenden Richtungen ihren Tribut bringen. Wo sie neben dieser Tendenz noch andere Beziehungen verraten, verdanken sie es äusseren Beeinflussungen, am stärksten den exotischen.

DER IMPRESSIONISMUS JAPANS

ES liesse sich ein Buch darüber schreiben, was die Kunst unserer Tage dem Orient schuldig ist, ganz abgesehen von der wertvollen Befruchtung, die der älteren Kunst — man denke nur an Venedig — die Berührung mit dem Orient verlieh.

Von der mächtigen Kolonialbewegung in allen Ländern hat auch die Malerei ihr Teil abbekommen. Mit dem Thee, dem Kaffee und anderen nützlichen Viktualien, die unsere Grosskaufleute von drüben herüberbrachten, kamen im Anfang rein zufällig hier und da auch künstlerische Dinge mit. Die erste japanische Gravüre, die Europa gesehen hat, ist vermutlich als Packpapier herübergewandert. In den englischen und französischen Warenhäusern konnte man in den siebziger Jahren bei einigem Glück die schönsten Surimonos finden. Mein Freund Jäger, der auf dem Kontinent unter den Ersten war, die solche Dinge sammelten, hat seine besten Stücke im Louvre — nicht im Museum, sondern in dem Magazin dieses Namens — gefunden. Da wurden sie damals als Bilderbogen und dergl. verkauft, das Dutzend zu einem Franken; natürlich musste man zu suchen verstehen. Ernstlich achtete bis in die

Kunsthandlung R. Wagner. Berlin.

DER ABENDMOND
Farbenholzschnitt.

siebziger Jahre kein respektabler Kaufmann auf diesen Kram. Diplomaten und Gelehrte, die nichts besseres zu thun hatten, Kaufleute, die sich zur Ruhe setzten, brachten Broncen und hölzerne Schnitzwerke als ethnographische Kuriositäten mit, die dann neben dem ausgestopften bunten Vogel und der tödlich giftigen, in Spiritus gesetzten Schlange ins Spind der guten Stube kamen. Bei einer dieser Gelegenheiten spazierte eine der schönsten Heiligenfiguren grossen Kalibers in Bronze aus dem 9. Jahrhundert herüber und zwar nach Wien zu einem Tapezierer, der glücklich war, sie dem verstorbenen Japanhändler Pächter in Berlin gegen Ersatz der Lagerspesen aufzuhängen. Dieser hatte sie jahrelang und stellte sie, nachdem er sie diversen deutschen Museen vergeblich angeboten hatte, in den bewussten Keller der Vergessenheit. Dort wäre sie noch heute, wenn sich Bing nicht ihrer um ein Butterbrot erbarmt hätte. Er brachte sie in die dekorativste Ecke seiner vielberühmten Sammlung der Rue Vezelay, von wo sie ihm vor nicht zu langer Zeit für eine recht vielstellige Ziffer — ich nenne sie nicht, um den Wiener Tapezierer nicht zu töten — entrissen wurde.

Der Handel fing natürlich mit dem schlimmsten Unrat an. Die Makartepoche brauchte mehr Papierfächer als Japan liefern konnte. Wie den Indianern das Feuerwasser, so brachte man dem Orient die Massenfabrikation der Gründerjahre. Kein Eingeborener hing

sich die dekorativen Shawls um, die für Europa gemacht wurden und noch heute das bessere möblierte Zimmer in London, Berlin und Wien schmücken. Das meiste wurde schliesslich in Europa direkt gefertigt, so die prächtige Chenille, die „echten Perser" und weiss Gott, was alles. Mittlerweile regten sich aber die Feinschmecker. Die Goncourts fanden in der Schule Harunobus ein neues achtzehntes Jahrhundert. 1880 ging Bing nach Japan und China, und damit wurde der Amateurhandel geschaffen. Mit der Intensität, mit der europäische und amerikanische Liebhaberei seit 50 Jahren alle Kunstgebiete erobert, wurde auch der Japonismus organisiert. Der an den nordischen und italienischen Primitiven gebildete Tastsinn fühlte bald das Wertvolle an dem Import heraus und wandte sich zumal dem koloristischen Effekt zu. Es bildete sich ein Kult der Lacke, der Keramik, — und zwar nicht so sehr der von Goncourt geliebten, zierlich gezeichneten Fayencen von Satsuma, als des willkürlich geflammten Steinguts, das in den Rakus gross ist und z. B. in dem Hamburger Museum unter Brinckmann eine verständige Pflege gefunden hat, — vor allem aber eine Leidenschaft für die Gravüre heraus, die ihren Schatten bis in das Ursprungsland zurückgeworfen hat. Dass sich endlich nach einem mörderischen Export die Japaner auf ihre alte Kunst besonnen haben, verdanken sie lediglich Europa. Europäische Ästhetik hat auch die

Gesetze bestimmt, nach denen japanische Sammler versuchen, die zerstreuten Schätze wieder zusammenzubringen. Sie müssen zu dem Zweck ausser Landes gehen. Vieles des Besten ist längst in den Händen Pariser, Londoner, New-Yorker Händler und Amateure. Japan hatte während der Zeit seines Erwachens zum modernen Leben nur Sinn für unsere Industrie, unseren Kommers, unsere staatliche Einrichtungen. Es ist ein Tauschgeschäft, bei dem wir nicht verloren haben.

Dieser Import interessierte nicht nur die Liebhaber, sondern auch unsere Künstler. Er hatte gerade auf die Richtungen entscheidenden Einfluss, die, wie die Impressionisten, von den stärksten fortschrittlichen und zwar sinnfälligen Elementen getrieben wurden. Nicht wenig trug zur Verstärkung des Einflusses die merkwürdige Entwickelung der japanischen Kunst bei, die sich als eine, trotz der veränderten Zone, deutliche Wiederholung derselben Geschichte erweist, die unsere Kunst durchmacht. In einem für die europäische Kunst kritischen Moment entdeckte man in Japan dieselbe Erscheinungsfolge. Auch dort entfernte man sich von einem ursprünglich rein linearen Element, das naturgemäss hier wie in jeder Kunst den Anfang machte, immer mehr, um sich dem Malerischen zu nähern, und ersetzte eine ursprünglich fest umrissene Stiltradition durch die Thaten grosser, künstlerischer Persönlichkeiten. Die Geschichte ist in Japan leichter übersichtlich,

weil sich ihre wesentlichen Phasen an der mehr als zehn Jahrhunderte alten Entwickelung des japanischen Holzschnittes verfolgen lassen. Diese stabile Bethätigungssphäre, in der nicht alle, aber die wesentlichsten Thaten der japanischen Malerei verlaufen oder reflektiert sind, ist für die Art der Differenzierung dieser Kunst von vornherein bezeichnend und erklärt bereits gewisse Abweichungen von der unseren. Die entsprechenden grossen Entwickelungsphasen in Europa sind ohne ein Hinzuziehen der anderen Künste, ohne das Mitspielen der Architektur und Skulptur undenkbar. In Japan ist die Malerei abstrakt, sobald sie geboren ist, und der Holzschnitt ist hier ein nicht mehr oder weniger primitiver Reflex anderer Künste, sondern schon in frühen Zeiten eine selbständige Kunstform. Infolge dessen konzentriert sich der künstlerische Ehrgeiz zu Verfeinerungen, die aller europäischen Begriffe spotten. Dass er in rein ästhetischen Bahnen verläuft, verdankt er nicht nur der uralten Sitte und dem betrachtenden Volkstemperament, sondern auch der relativ geringen Bedeutung des Gegenständlichen. Als die kaum zwei Jahrhunderte zurückreichende Blüte des farbigen Holzschnittes begann, war der Einfluss des Inhaltlichen auf die Kunst eigentlich entschieden. Der berühmte Gegensatz zwischen der höfischen und der populären Malerei Japans ist oder erscheint uns wenigstens nicht annähernd so bedeutsam, wie etwa die Differenz zwischen einem

alten Kölner Meister und Rembrandt. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt, der schon in dem 19. Jahrhundert liegt, vollzieht sich das Übergreifen des Malerischen, das bei uns in deutlichen Sprüngen vor sich geht, mit schneckenhafter Vorsicht. Der enormen Bedeutung, die der Erfindung der Ölmalerei in der Geschichte unserer Kunst zukommt, fehlt in Japan jede Parallele. Die einzige wesentliche Umwälzung in der Technik des Holzschnitts, die Einführung des mehrfarbigen Drucks lässt sich damit nicht vergleichen. Will man vielmehr den enormen Unterschied zwischen unseren Primitiven und unseren neueren Malern drüben wiederfinden, so bleibt nichts übrig, als die japanische Kunst in nur zwei Abschnitte zu teilen, deren Grenze Hok'sai bestimmt. Alle Vorgänger dieses japanischen Impressionisten, so verschieden sie von einander sind, beugen sich einer vollkommen freiwillig und, wie wohl heute feststeht, bewusst getragenen Konvention, an der das Verzichten auf gewisse, den Europäern seit Jahrhunderten unentbehrliche Momente äusserlicher Naturähnlichkeit, wie Schatten und Perspektive, nicht das Wesentlichste ist. Ihre Ähnlichkeit untereinander entspricht nicht lediglich unserem Mangel an Vertraulichkeit mit den Zügen einer fremdrassigen Physiognomik, sondern besteht in der That infolge desselben kalligraphischen Grundelementes. Die Empfindungen, die sie hervorrufen, mögen noch so verschieden sein, der Unter-

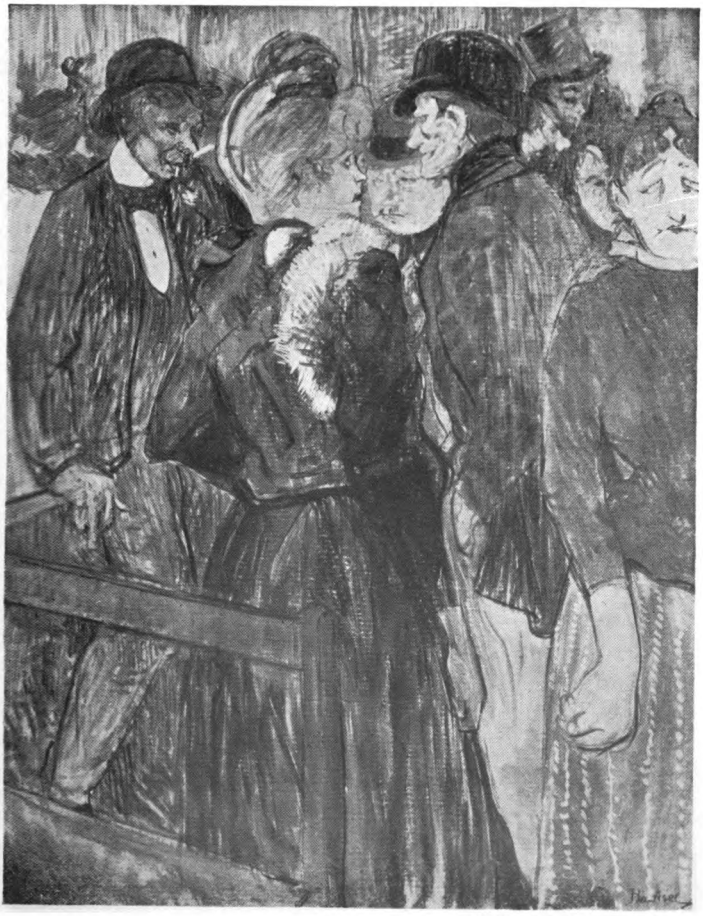
schied zwischen der glänzenden Etiquette des fast eisern strengen Moronubus und dem relativen Realismus eines Shunshos, zwischen der nur dem schlanksten Botticelli vergleichbaren Natursüsse eines Harunobus und dem kühnen Manierismus Utamaros, oder zwischen dem fast pariserisch Mondainen einer Scene Kiyonagos und der tollsten Fratze Sharakus: alle diese weitverzweigten Unterschiede, und mag man sich, wenn möglich, noch tiefere Gegensätze aussuchen, heben nicht den eigentümlichen Grad von Zusammengehörigkeit auf, der bei uns zuweilen nicht mal zwischen Meistern desselben Ortes und derselben Zeit zu finden ist, zumal wenn man als Zeitpunkt die Gegenwart wählt. Der Riss kommt erst bei Hok'sai. Fennolosa, der Ruskin der japanischen Primitiven, der schon vom 17. Jahrhundert an nur nach Dekadenten in Japan sieht, ist ein wenig gar zu modern in diesem Geschmack, so richtig er Hok'sais Stellung beurteilt. Erst der nimmersatte Erkenntnisdurst dieses Revolutionärs hat den Verlust des schönen Paradieses verschuldet, in dem bis dahin die Künstler Nippons gelassen wandelten.

Der Moment ist dramatischer als in Europa, weil der letzte Sprung über das letzte Stück der Entwickelung deutlicher und grösser erscheint, weil der Zufall ihn gerade von einem Menschen vollziehen lässt, der gleich auf einmal alle Eigenschaften unserer Moderne besitzt. Die unglaubliche Produktivität Hok'sais ist nicht ohne

eine gewisse dekadente, allen Einfällen widerstandslos folgende Hingabe möglich. Er hat das litterarisch Grüblerische, unersättlich nach Vertiefung Strebende unserer Art, die das Leben verdoppeln will, um fertig zu werden, und gleichzeitig unsere strotzende, animalische, proletarische Gesundheit. Er ist im Geleisteten so bedeutend, dass auch bei ihm die Einsicht, dass seine Kunst nur zu einem Todesstoss ausreichte, für uns keine Verkleinerung bedeutet. Der Einfluss bei uns kam nicht lediglich von diesen grossen Persönlichen, nicht nur von Hok'sai, der in einem Menschenleben sozusagen die Phase absorbierte, die bei uns von Rembrandt, mit dem die Zeichnungen des Japaners frappierend ähneln, bis in die Gegenwart reicht; oder von Hiroshige, dem noch unmittelbareren Impressionisten, bei dem man stets an unseren Sisley oder an gewisse Liebermann denkt. Gerade sie, die uns am ähnlichsten sind, haben uns vielleicht am wenigsten gegeben. Was bei uns gewirkt hat, war weniger dieser oder jener Japaner als die japanische Tradition überhaupt; die Distinktion in Linie und Farbe; die enorme Sicherheit, mit der ein Sharaku seine grossen roten, braunvioletten und tiefschwarzen Flächen auf das unnachahmliche Silbergrau seiner Fonds stellt, wie Koriusai seine Bilder ausschneidet, die unerhörte Beweglichkeit bei aller Ruhe, die sie alle haben. Wir sind bei dieser Betrachtung etwas gelenkiger geworden und haben das pyramidal Steifleinene unserer

Erhebungen gemildert. Es ist seitdem etwas verstohlen Geheimnisvolles in unsere Kunst gekommen, eine neue Anmut, die uns gut steht.

Paris hatte die geeignetste Atmosphäre, um diese neue Blume bei uns reifen zu lassen. Ein krauser Name versteckt sich in ihren seltensten Blüten, der alles von ihr und alles von uns aufgesogen hat, und dem hier die teuerste Erinnerung gebührt.



Paris, Sammlung Bernheim.

MONTMARTRE
Gemälde.

TOULOUSE-LAUTREC

ES ist ein grosses Glück, dass gerade dieser sprühenden Begabung — vielleicht dem originellsten Künstler der letzten 30 Jahre — eine der Vermittlerrollen zufiel, dass durch ihn die Verschmelzung des Einflusses mit einheimischen Werten zu etwas so Natürlichem wurde, als hätten die Japaner nicht in Ostasien, sondern auf dem Montmartre gelebt. Es gehörte dazu das durch und durch Pariserische Lautrecs, das Selbstbewusstsein, nicht allein des Künstlers, sondern auch des Menschen, der eine andere Stadt als Paris, eine andere Sprache als das Jargon seines Kreises, andere Formen als die der eigenartigen Sphäre, in der er sie suchte, als bedauerliche Verirrungen empfand. Durchdrungen von dem Pariser Esprit, der weniger in der Bedeutung des Wortes als in der Betonung, in dem Geschmack, dem Drum und Dran, ja fast in der Luft dieser Stadt liegt und der als künstlerisches Medium auf eine Tradition einiger hundert Jahre zurückblickt, hätte sich Lautrec totgelacht, wenn Jemandem eingefallen wäre, ihn zu den Japanern zu rechnen. Viel eher bekannte er sich zu Degas, von dem er mit dem Ernst als von „Le Maitre" sprach, mit dem etwa Liebermann von Menzel zu sprechen pflegt.

Was er mit Degas gemein hatte, war wiederum die japanische Note; sie war ebenso wesentlich, nur nicht ebenso deutlich wie bei Manet das Spanische. Sie lag in der Luft, war etwas, über das man überhaupt nicht redete, das nicht nur Lautrec, sondern jeder, tout le monde in sich aufnahm, mehr etwas rein Äusserliches wie gewisse fremdsprachliche Ausdrücke, die in den Dialekt übergehen und von denen in der schnelllebigen Zeit schon nach acht Tagen kein Mensch mehr weiss, wo sie herkommen. Diese bewusste Unabhängigkeit eines natürlichen, seit lange geschaffenen und stets weiter entwickelten Ausdrucks hat in den Lithographieen des modernen Frankreichs und zumal Lautrecs den Wert einer künstlerischen Form geschaffen, die man, einzig in ihrer Art, mit dem japanischen Holzschnitt vergleichen kann.

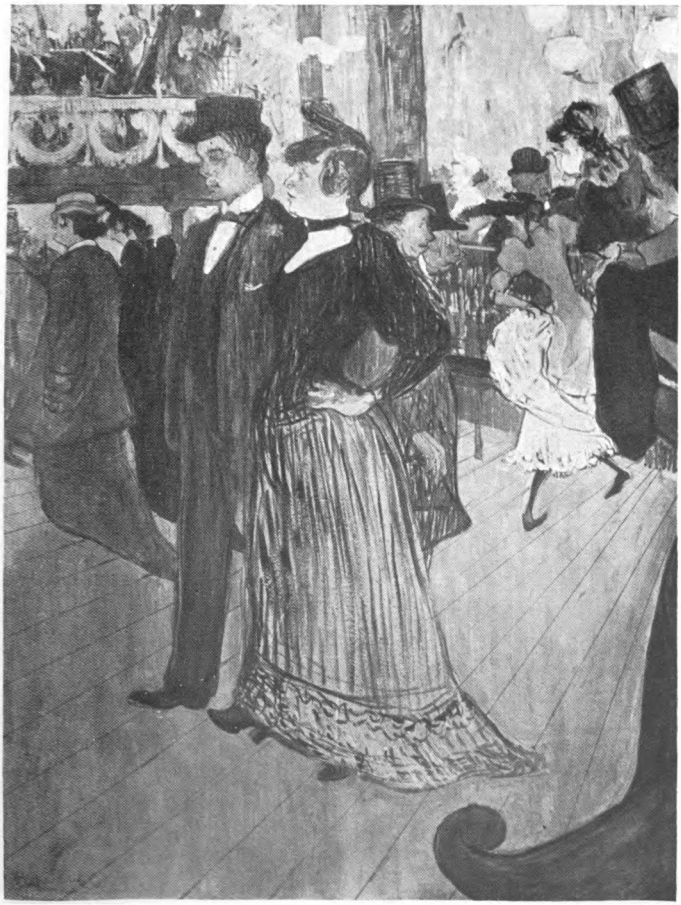
Der Fall steht allein, dass eine unleugbare Beeinflussung, die in wichtigen Einzelheiten, so der Raumverteilung, dem Ausschnitt, den Farben deutlich ist, so vollkommen unabhängig, an eigenem Werte reich wird, dass sie jeden Qualitätsvergleich mit dem Anreger aushält, diesen vollkommen vergessen macht und ihm trotzdem in der Art verwandt bleibt. Wenn es etwas giebt, was für künstlerische Rasse spricht, so ist es diese Geschichte.

Wie bei den Japanern alles, was uns als spezifische Eigentümlichkeit erscheint, das Zierliche, Drollige ihrer stillen und dabei intensiven Betrachtung, das Burleske

ihrer fabelhaften Grazie in ihren Holzschnitten steckt, so hat Lautrec, zwar natürlich nicht alle, aber typische französische, ja noch näher, Pariser Eigenschaften in seinen Blättern niedergelegt. Die Originalität aller seiner Erfindungen, die Gewagtheit seiner unberechenbaren Laune hat ihn nie einen Schritt von dem Parisertum entfernt. Er hat oft Gestalten gemacht, die kaum menschlichen Wesen gleichen, aber sie sind immer noch Pariser. Es sind immer noch deutliche, leserliche Rassenreflexe und zwar intimster Art, nicht etwa so allgemeine Symbolismen wie sie Goya, Rops oder Munch gemacht haben. Lautrec ist in gewissen einfarbigen Lithos, die aus ein paar Bleistiftstrichen bestehen, tiefer symbolisch im Sinne Zolas als sie alle zusammen, und er vermeidet dabei jenes Wüsten in der Tiefe, das selten tief ist und immer Mangel an Selbstzucht und Geschmack verrät. Auch die Japaner bleiben stets über der Sache. Die weise Widerstandskraft, die ihnen schon der formale Rahmen, die prononcierte, durch die Sitte geheiligte Haltung, die selbst im Obscönen würdevoll bleibt, giebt, hat er in einer Art psychischer Tradition gefunden, in der Blague, mit der alle seine Opfer, ihr Leichtsinn, ihre Schönheit, ihre tolle Hässlichkeit ausgestattet sind. Man muss dabei an den Menschen denken, dem so viel heilig ist wie so einem echten Pariser Blagueur, der über Dinge spottet, bei denen eigentlich der Spass aufhört. Es ist die

Nachkommenschaft der Revolutionsleute, die in einem längeren Absinthrausch mit allem aufräumten, was sonst irgendwie zu dem sogenannten Geistes- und Gemütsleben der Nation gehört, das Schild dieser Parlamentarier, die sich wie Schulkinder benehmen, die Zierde dieser durch und durch faulen regierenden Klasse, die Waffe dieser mühsam Regierten, bei denen alles, was nur im mindesten nach Subordination aussieht und nicht etwa durch die Sitte geduldet ist, Pestilenz heisst. Und bei dieser ewig kochenden und alle drei Tage überlaufenden Öffentlichkeit diese künstlerische Haltung! bei der Unsicherheit in allen Dingen diese selbstverständliche Ruhe der künstlerischen Form! ein Anstand, der über der tollsten Unanständigkeit bleibt, eine Würde, die aller inhaltlichen, greifbaren Stützen beraubt, trotzdem aufrecht bleibt, vorbildlich für alle anderen und nur in jenen Ostasiaten wiedergefunden, denen sie als hierarchischer Rest in der Form liegt, ein Rest, der durch den ersten Anstoss Europas zusammenbricht.

Man ärgert sich als sentimentaler Deutscher wütend über diese Blague, über die Kaltehundeschnauzigkeit bei einem Volke, das viel heisser ist als wir und die anderen verständigen Nordeuropäer und tröstet sich schliesslich damit, dass dies alles doch nur ein Symptom der eingestandenen Ohnmacht, der Galgenhumor des Verurteilten sein kann, weil ohne das Erhebende und den Adel der Seele und die anderen Geschichten bekannt-



Paris, Sammlung Bernheim.

MOULIN ROUGE
Gemälde.

lich und überhaupt kein echtes, rechtes Volksleben, keine Kultur und die anderen Geschichten möglich sind. Nach und nach aber, wenn man hier lebt und nun schon seit Anno dazumal auf den prophezeiten Zusammenbruch wartet und trotzdem immer vergnügter wird, fängt man an, anders zu denken, nicht nur über die Blague Lautrecs, sondern die Blague überhaupt, findet sie bedauerlich aber nützlich, ja erzieherisch und staatserhaltend, etwa wie die greulichen aber praktischen Impermeablen oder anderen Bedürfnisanstalten, und schliesslich versucht man's, sich selbst einmal so ein Mäntelchen umzuhängen, wenn es die Witterung gerade mit sich bringt . . . Es ist nur der Teufel, dass es uns Etrangers nie so ganz glatt zu Leibe steht und wir nie den unglücklichen Accent loswerden können, der wie ein sentimentaler Buckel unter dem Mantel vorkommt.

Bei Lautrec hatte die Blague noch dieses Besondere, dass er sie mehr wie jeder andere Sterbliche notwendig hatte. Er war missgestaltet wie der Zwerg Philipps von Spanien, hatte als letzter Spross der Grafen von Toulouse das verbriefte Recht, neben dem Roy zu reiten und königliches Geblüt zu heiraten, konnte aber überhaupt nicht reiten, von heiraten garnicht zu reden. Und dabei wäre er fürs Leben gern geritten. Er hatte alle sportlichen Neigungen eines Junkers mit Ahnen aus den Kreuzzügen, fuhr zu den Pferderennen nach Epsom, hatte die besten Tuyaux für den Grand Prix und kannte

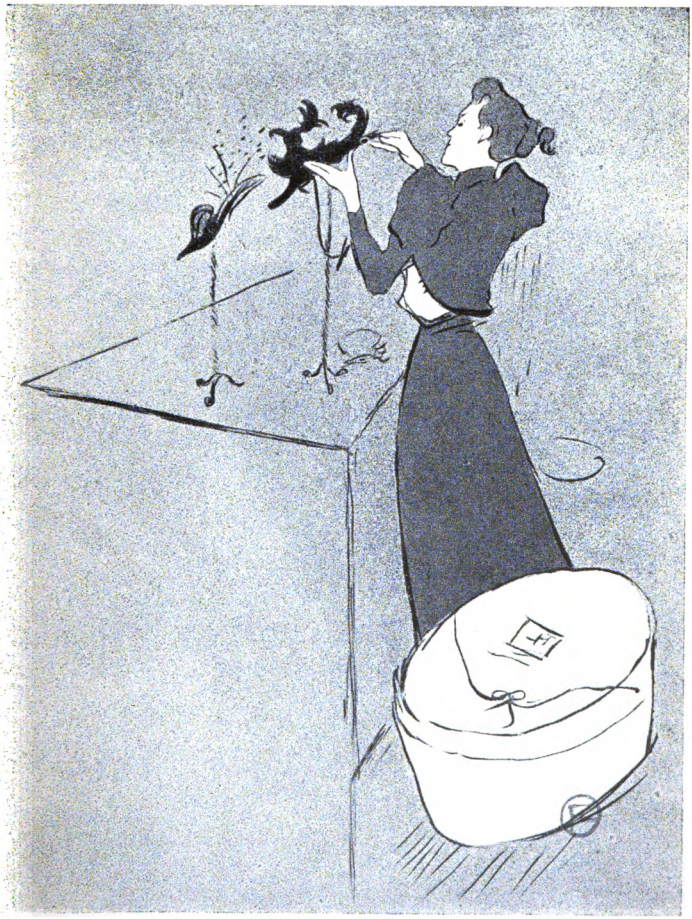
jeden besseren Jockey. Er brüstete sich mit Vorliebe damit, den Kutscher Rothschilds zu seinen Beziehungen zu rechnen und hat ihm eine seiner schönsten Lithos gewidmet. Er zog seine Jockeys mit einem sportlichen Chic sondergleichen an, staffierte seine Pferde und Wagen mit jener nachlässigen Eleganz aus, in der man geboren sein muss, und setzte seine Bicyclisten auf die Räder als habe er sein ganzes Leben nur Rekords geschnappt. Er hatte dabei die leicht englische Note, die man in Paris gern persifliert, aber mitmacht, mit der sich der jüngere Franzose kleidet und bewegt, der seinen Apéritif des Nachmittags in der Rue Royale zu sich nimmt. Lautrec hatte leider die Gewohnheit, ihn zu allen Tages- und Nachtzeiten zu nehmen.

Und dann die Weiber! . . .

Er kannte die Weiber wenn möglich noch besser als Pferde und Bicycles. Natürlich auch wesentlich sportlich: la belle bête. Was er sich darunter vorstellte, lässt sich deutschen Jungfrauen schwer klar machen. Er kannte eigentlich nur eine Species, aber die gründlich. Nicht die niedliche Grisette, nicht die elegante Femme de 30 ans, noch weniger die hübsche Unschuld, die man nirgends häufiger sieht als in Paris; die schon gar nicht. Er hat eigentlich nur — die Feder sträubt sich, es niederzuschreiben — die Kokotte gemalt. Man kann zur Not die Entschuldigung dafür finden, dass ihm das Geschick fast unmöglich gemacht

hatte, vor den Augen der anderen Gattungen Beachtung zu finden, und dass schliesslich Kokotten ebenso gut malerisch sein können wie eine amüsante Strassenecke oder ein anderer coin de la nature oder ein alter Mann mit langem weissen Bart, der sich an der Place Pigalle den Pompiers der Salons als Modell anbietet. Lautrec hatte die Eigentümlichkeit, Kokotten malerischer zu finden als alle weissen Bärte des Jahrhunderts. Er vernarrte sich in sie. Es kam kein neues Gesicht in die Folies Bergères oder in den Moulin Rouge, dem er nicht zu Leibe rückte, wohlverstanden mit dem Pinsel. Er analysierte die Weiber nicht, zog sie nicht an oder aus wie die anderen, beklagte oder verachtete sie nicht; er malte sie einfach, wie es ihm einfiel, mit allen Sonderheiten, die er sah, im übrigen summarisch, rapide wie alles, was er machte. Nur eben: was ihm besonderlich dünkte, da steckte alles. Er hat Gesten gesehen wie in dieser glänzendsten aller Affichen „Reine de Joie", die ganze Psychologieen von Paris enthalten. Von Seele ist dabei nicht viel die Rede: Ein dicker Herr, ein dünner Herr und in der Mitte die schwarz-weiss-rote Donna, die sich mit dem Schweinskopf des Dicken zu schaffen macht und dem anderen die ungeliebte Kehrseite zuwendet; Typen und Scenen, wie man sie zu Dutzenden bei Maxim oder im Café de Paris sieht, mit einer symbolischen Nichtigkeit gemacht, hingewischt, wie diese Zeitgenossen ins Leben gewischt sind, fabelhaft placiert

an dem quergestellten Tisch, dessen Schräge nicht nur japanisch wirkt, sondern allein schon von dem Milieu zu erzählen scheint; in Farben, die schon kilometerweit mit allen Details verraten, was hier vorgeht, und in Umrissen, so elementar, dass daneben alle japanischen Holzschnitte wie liebliches Gedudele in den Orkus sinken. Ich erspare dem Leser die Litteratur, die man sich bei allen Lautrecs dazudenken kann. Die Kunstbeflissenen spintisieren schon bei den mässigsten Dingen so viele Romane zusammen, dass es würdelos wird, überhaupt etwas zu erzählen. Nicht was er sieht, sondern die Blitzesschnelle, mit der er sieht, ist das Merkwürdige bei Lautrec und das typisch Moderne. Es steckt etwas von dem Pariser Gejage darin; von der ungeheuerlichen Geschwindigkeit, mit der man lebt, das heisst, die diversen mehr oder weniger angenehmen Funktionen des Daseins verrichtet, der innerlichen Hast, vor der alle äusserliche Bewegung immer noch still zu stehen scheint. So hat er die Lender gemacht, auf die der selige „PAN" stolz sein kann, der sie gebracht hat, das schräge Profil mit den beiden rosa Huttupfen auf dem feuerroten Haar, dazu ein himmelblauer Fetzen Shawl auf gelbgrau geringeltem Hintergrund. Geschrieben sieht es unmöglich aus, gemalt ist es prachtvoll. Wie sie gerade vorbeitanzt, wüst geschminkt, dass man gar nicht mehr weiss, was Nase oder Auge ist; nur ein Blitz von Farbe, Tüll, Lächeln, Schreien, Frechheit . . . Im-



Mit Genehmigung von Prof. H. van de Velde.

EINE MODISTIN
Lithographie.

pressionismus! — Dann wieder, zumal in seinen Gemälden, die eisige Stille seiner Leute, wenn man plötzlich bei ihnen eintritt und alles auf einmal ruhig ist, die Augen wie riesige Löcher werden, Perspektiven ins Unergründliche. Oder wenn sie unter sich sind und man zufällig beim Vorbeifahren durch das Fenster blickt. Da sieht man auf uralte Ruinen, schauerlich ernst, erhaben in der eisigen Bewegungslosigkeit der Züge, die der schwere Gang des Lasters ausgetreten hat wie Furchen auf Lastwegen. Es zieht bei solchen Bildern, man hat Lust, den Kragen in die Höhe zu schlagen, um die liebe Seele vor Erkältung zu schützen.

Daneben hat er die vage Eleganz dieses Milieus lithographiert; Kostüme in Whistlerschem Grau mit einer Idee Rosa, ganz schmal wie hingehaucht, man glaubt Battist flattern zu sehen: Harunobu auf eine andere Art, ebenso fein, nur unendlich freier, menschlicher für uns, das Europäischste, wie Harunobu vielleicht das Japanischste sein mag. Forain erscheint in solchen Sachen geadelt. In der späteren Zeit hat er sich dann dran gegeben, regelrechte Porträts, auch nach gewöhnlichen Sterblichen zu machen. Es ist ein Jammer, dass gerade diese vollendetsten Sachen für die Allgemeinheit verloren sind, da sie fern von Paris in Privatbesitz schlummern. In ihnen nähert er sich Manet und bringt, auch er und wiederum in edelster Form, die spanische Note zum Vorschein, der seine Muse übrigens

auch in den leichteren, der Bühnenwelt gehörenden Bildern manchen dekorativen Wert verdankt. In diesen Porträts blaguiert er nicht mehr; ein grosser Meister spricht sich formvollendet aus. Hier ist seine Technik, die sonst kaum die Leinwand berührt, zu vollen Accorden prächtigster, weisester Koloristik und die Zeichnung zu einer ganz grossen Allüre gelangt.

Als man im Frühjahr 1902 in Brüssel in der Libre Esthétique mancherlei und nachher bei Durand Ruel in Paris fast alles von ihm Erreichbare zusammenbrachte, waren die Weisen der Kunst wieder mal starr. Man hatte die Bilder nicht nur aus den Salons der Sammler, sondern auch aus weniger distinguierten Kunststätten geholt, unter anderem aus dem Ballsaal des Moulin, der eins der schönsten und prachtvollsten Gemälde beisteuerte. Es war ein kolossaler Eindruck monstruöser Schönheit, bei dem man sich wieder mal fragen konnte, ob diese moderne Kunst, die so viel zu sagen hat, nicht doch fähig ist, alle anderen Schöpfungen unseres Geistes zu überdauern. Man weiss nicht, was man mehr an Lautrec bewundern soll, das wunderbare Werkzeug, das ihm spielend gehorcht, oder die Tiefe, aus der er und gerade da die ergreifendsten Geheimnisse schöpft, wo uns des Lebens Oberfläche am seichtesten und gemeinsten erscheint. Er hat das Werk der grossen Karikaturisten Frankreichs vollendet, aber so sehr er selbst dem Tage gehörte, ihm gleichzeitig ein höheres

Niveau gegeben, auf dem der Spott über die Fakten des Tages sich in endlose Weiten verläuft. Er war ein Blagueur; das wird ihm die Kunstbetrachtung der schönen Seelen lange nachsagen; er war es, weil ihm sonst seine tiefe Erkenntnis zu Schlimmerem getrieben hätte. Und er war nicht nur Blagueur, sondern auch Gentleman. Er ist oft beim Zeichnen nicht ganz nüchtern gewesen, aber hat nie die Haltung verloren.

PAUL GAUGUIN

LAUTREC bediente sich des Exotischen mit der eigentümlichen Gewandtheit, mit der er das Sherryglas zum Munde führte. Es gehört dazu Widerstandskraft, ein guter Magen, europäisches Gleichgewicht, die Fähigkeit, den Lockungen des Exotismus gerade so weit zu folgen, wie es das Amalgamierungsvermögen zulässt, zu trachten, dass man isst, ohne gegessen zu werden. Auch Degas und Whistler haben diese Widerstandskraft. Whistler spielte mit Japan wie er vorher mit Turner gespielt hatte, er gefiel sich darin, es zuweilen ganz genau so wie die japanischen Kollegen zu machen, so ein Segel ganz wie Hok'sai oben am Horizont hin zu malen und den Rest frei zu lassen, nur vorn in die Ecke den japanischen Schmetterling als Signum zu setzen. Er kann es sich leisten, er hat die nötige amerikanische Selbsterkenntnis. — Degas schützt die Schule Ingres und sein echt französisches Kostüm. Beide sind viel zu kompliziert, als dass eine der mancherlei Anregungen, denen sie folgten, zum Schicksal werden könnte. Degas hat die Japaner ernster genommen als Whistler. Noch einen Schritt weiter darin, in der Kühnheit der Zeichnung und er wäre vielleicht um die Lorbeeren gekommen,

die gerade die scharf berechnete Grösse des Wagnisses auf sein Haupt sammelt.

Paul Gauguin that diesen Schritt, der ihn jenseits des Publikums stellte. Er that ihn unbewusst; nichts hat diesem Einsamen ferner gelegen als die Absicht, den Bourgeois zu epatieren. Keinem versagt sich die Anerkennung so unerbittlich wie ihm. Bei der nahen Beziehung zu seinem viel umworbenen Freunde Degas scheint das manchmal ganz unbegreiflich. Es giebt kleine Pastelle von ihm aus den achtziger Jahren, von einem Farbenzauber raffiniertester Art und einer Kühnheit der Linie, dass man sie neben die besten Degas' stellen kann, und man kauft sie, wenn man sie findet, für ebensoviel Zehner als man für Degas Tausende zahlt. Das wäre verständlich, wenn Gauguin der Epigone seines Freundes wäre; aber keiner von beiden verdankt dem anderen, und dass sie zuweilen einander äusserlich ähnlich sind, ist die Folge verwandter Abstammung und verwandter Anregungen. Sie sind beide Kreolen und folgen beide einer in unseren Zonen ungewohnten trunkenen Sinnlichkeit. Ihre Ziele liegen um so weiter auseinander. Degas ist die abgeschlossenere Erscheinung, die sich vollkommen beherrscht; Maler in jenem heute selteneren Umfang, der grosse zeichnerische Qualitäten einschliesst; Zeichner mit der alleinstehenden Begabung, selbst das Atom eines Umrisses in leuchtende Farbe zu tauchen. — Gauguin fehlt alles mögliche, am

empfindlichsten wohl bei Degas unter aller Eleganz versteckte urmännliche Brutalität; er ist ebenso zurückhaltend, fast feminin, wie der andere aggressiv; ganz Medium einer wundervoll poetischen Welt, die er selbst nicht deutlicher machen will als sie sich ihm giebt, während Degas im schärfsten Realismus alles mit der Deutlichkeit eines Ingres ausdrücken möchte. Dafür steckt vieles tief Verzweigte in Gauguin; ein naiver Hang zur Ornamentik, der zur Bildhauerei greift, um ein primitiveres Mittel des Ausdrucks zu haben; eine Lust an dekorativem Farbenzauber, die in der schönen koloristischen Harmonie allein schon Genüge findet. — Degas fesselt unter Tausenden durch seinen Schmuck; er ist der souveräne Zauberer, der auf den ersten Blick zwingt und es weiss. Gauguins Kunst ist in einem tieferen Sinne viel dekorativer, viel kosmischer; er fühlt etwas von der Unmöglichkeit, mit dieser Kunst — auch wenn ein Degas sie übt — grosse, dem Raum dienende Aufgaben zu lösen und drängt nach Erweiterung des Feldes, weniger nach Vertiefung der Einheit. Er ist ein zu früh geborenes Kind der Zeit, eine der tragischen Erscheinungen des Übergangs, die sich opfern müssen, damit andere auf ihnen weiter bauen können. Was gegen ihn als Maler im alten Sinne entscheidet, ist die Ahnung, die ihn zum Neuen treibt. Es giebt kaum ein fertiges Gemälde von ihm, das ihn ganz besitzt; aber nicht eins der Probleme, die uns heute interessieren

und morgen zur Entscheidung treiben werden, hat er unberührt gelassen. Er strebt halb unbewusst aus der abstrakten Kunst heraus, aber sein ganzer Apparat reicht nur für die alten Zwecke. Er kennt nicht mal die neuen. Er tappt, wo nur sicherstes Zweckbewusstsein zu dem neuen Werte zu führen vermag. Da erfasst ihn das exotische Element. Er nimmt es wie ein persönliches Schicksal, das sein ganzes Denken und Trachten, seine Existenz verändert — auch er ein Impressionist in des Wortes verwegenster Bedeutung.

Nicht Japan spielte hier den Verführer. Gauguin war viel zu impulsiv, viel zu sehr Naturmensch, um eine neue Welt durch eine andere Kultur aufnehmen zu können. Er hing an der Natur wie van Gogh, aber an einer Natur, die es bei uns nicht giebt; seine Sehnsucht zog ihn nach der Pracht der Tropen, nach Dingen, die anders waren als die bekannten, nach neuen Linien und neuen Farben. — Er hat sie in Tahiti gefunden. Der Fall dürfte ziemlich einzig in der Geschichte der Kunst sein. Dass ein Maler europamüde nach anderen Zonen segelt, ist in unserer Zeit des hochentwickelten Transportwesens keine Seltenheit; auch dass er sich entsprechend einrichtet und sich eine Technik angewöhnt, die den neuen Erlebnissen besser gewachsen ist, hat nichts Merkwürdiges. Brangwyn und andere haben es erfolgreich durchgeführt. Aber dass einer, auch wenn er nicht mal Kulturmensch ist, mit Haut und Haaren

in der neuen Welt aufgeht und den Europäer definitiv auszieht, ist, wo es sich nicht um einen komfortablen neuen Weltteil, sondern Tahiti und nicht um einen verlaufenen Matrosen, sondern einen Pariser Maler handelt, einigermassen merkwürdig und ladet zu Betrachtungen ein.

Gauguin scheint mit dem Vorstellungsinhalt, dem er sich in Tahiti ergab, bereits auf die Welt gekommen zu sein. Vielleicht hat seine Abstammung einen Anteil daran. Man findet schon in den Studien, die er vor seiner ersten Reise nach Tahiti in der Bretagne mit Cézanne und van Gogh zusammen machte, Andeutungen seines Exotismus. Da sind Bäuerinnen, die dem Typus der Polynesier näher zu stehen scheinen als dem der Bretagne, Bäume von sonderbarer Struktur, die nicht bei uns wachsen, Farben, wie sie unser Himmel nicht kennt. Er ging nach Tahiti, weil er dort ein passenderes Milieu für seine Einfälle erhoffte; es war der Rest von Realismus oder besser, ein weit getriebener Takt, der Wunsch, seine Umgebung mit seiner Innenwelt in gewisse äusserliche Übereinstimmung zu bringen. Das wäre alles nicht der Rede wert, wenn es sich nur um ein persönliches Kuriosum handelte. Aber die Anekdote hatte Folgen, die ästhetisches Interesse verdienen. Gauguin gelingt eine Darstellung der Grazie des „Wilden", die neue Schönheitsquellen offenbart. Sie führt in die fast mystischen Genüsse, die wir in übertragener, bereits sublimierter Form in den Kunstwerken sogenannter

primitiver Völker, in den Reliefs assyrischer Menelithen oder den Negerbronzen Centralafrikas und dergl. finden, gegen deren Suggestion sich der an Goethescher Klarheit gebildete Geist vergeblich sträubt, denen Rasse, Kultur, Religion, kurzum jedes Bewusstsein entgegen ist, und die uns in Momenten, wo die vielbedürftige Seele der Sehnsucht nach dem immer Neuen ganz geöffnet ist, doch zu sich zwingen. Gauguin hat nichts Sachliches dieser Suggestion benützt, er ist ganz unbewusst den abgelegenen Pfaden dieser Reize gefolgt und hat lediglich den Mut gehabt, das festzuhalten und zu einer halbwegs formulierten Erscheinung zu gestalten, was jeder heute, der die Kunst nicht lediglich in den Künsten sucht, bei jeder Schönheit des Lebens empfindet. Er streift das Ästhetische, das in den Bewegungen der Völker steckt, die noch nicht gelernt haben, das Schöne durch eine Sonderbetrachtung von Sonderleistungen zu geniessen; das Künstlerische in der freien Bewegung des Körpers, der noch nicht durch Kleiderrücksichten verdorben ist, im Tanz, in der Mimik, im Rhythmus des Natürlichen; das Schöne, das sich gleichzeitig unmittelbar neben direkt abstossenden Empfindungen, zum Beispiel, bei Nationaltänzen, neben dem Abscheu vor der Grausamkeit, deren Symptome man unfehlbar bemerkt, erhält und das durch die Hässlichkeit anderer Seiten derselben Erscheinung noch gesteigert werden kann. Grösse und Schwäche liegen überall, wo man dem ge-

heimsten Verlangen nachsteigt, nahe beieinander, und so ist hier die Gefahr gross, dass man zu einer Decadenceerscheinung rechnet, was bessere Würdigung verdient. Gauguin ist nichts weniger als krankhaft, denn er ist immer ganz persönlich, und es scheint mir unmöglich, wenn man nicht den Begriff Krankheit à la Nordau ausdehnen will, einer Erscheinung die Gesundheit abzusprechen, die überhaupt noch imstande ist, sich persönlich und gleichzeitig ästhetisch auszudrücken.

Gauguin hat Instinkt für jene Schönheit der Instinkte, die sich in der eigentümlichen Geste malt und heute gesucht wird, wo wir in Natur und Tradition noch etwas anderes als wilde Gegensätze erkannt haben. Proben dieser Instinktkunst enthalten seine Lithographieen, z. B. die Pastorales Martinique und Les Cygales et les fourmis. Zumal das letztgenannte Blatt ist von seltsamem Reiz: eine Gruppe teils wandelnder, teils gelagerter Eingeborener am Ufer eines schönen Sees mit sanft aufsteigenden Bergen im Hintergrund. Die Gesichter sind für unser Auge fast abstossend, die Glieder plump, zumal die Hände unförmlich. Es ist keine Einzelheit in dem Bildchen, auf deren Rechnung allein man die Anziehungskraft setzen könnte, und das Ganze ist wie ein süsses, ganz zartes, fremdes Märchen. Es liegt natürlich an der Komposition, an der merkwürdigen Anordnung, dass die Bewegungen gerade so und nicht anders sind, wie der Ausschnitt des Sees, die Linie am

Ufer und die Kontur des Berges dazu gefasst sind. Man braucht nur den kleinsten Bruchteil des Blattes zu verdecken oder eine Linie zu verändern, um den ganzen Eindruck zu verderben. — Gauguin hat mit seiner Kunst unbewusst etwas von diesem Milieu selbst in unsere Nähe gebracht, nichts Körperliches, dem der Realismus beikommt, der in diesem Falle die Malerei zu einem ethnographischen Hilfsmittel machen würde; seine Kunst hat vielmehr das am Grunde Liegende gefasst und den dunklen, problematischen Punkt berührt, der das Gesetz von dem ewig Schönen umwirft und die Existenz des an sich Hässlichen negiert. Er begreift das Schöne als einen von tausend natürlichen Dingen abhängigen, stets wandelbaren Begriff. An sich ist jedes Stück der Natur indifferent, es wird schön oder hässlich durch die vielseitigen Beziehungen zu dem Übrigen, durch die Art wie es in der Welt von der Laune des Schöpfers, in der Kunst von dem Einfalle des Künstlers gestellt wird; wie jedes Ereignis in dem Leben des denkenden Menschen durch den Platz, den er ihm zuerkennt, Wert erhält und die Tiefe der Erfahrung befruchtet.

Gauguin ist eine seltene, schöne Knospe in dem Ruhmeskranz der französischen Malerei. Dass seine Kunst immer Knospe bleibt, ist ihr Vorzug und bestimmt gleichzeitig ihre Grenze. Wir haben in Deutschland eine Parallele zu ihm in Hofmann, der zuweilen in seinen kleinen entzückenden Pastellen einen ver-

wandten, märchenhaften, ganz und gar nur auf zartesten Instinkt gestimmten Ton trifft. Bei beiden verliert sich das Feinste ihres Reizes, sobald sie grosse Bilder versuchen. Hofmann verstimmt dann durch grobes Unterstreichen; Gauguin bleibt der feine Mensch, aber wird uns fremder und fremder, weil dann notwendigerweise die Realität der Vorstellungen einer uns fernliegenden Welt unsere Gedankenwelt beunruhigt. Die schönsten Gedichte sind gewöhnlich kleinen Umfangs; in der Lyrik des Malerischen scheint es nicht anders zu sein. Gauguin ist mehr Lyriker als irgend etwas. Das ist sein Glück und sein Unglück. Er hat in der Serie von Lithographieen, die er „Les drames de la mer" nennt, dramatische Momente gegeben, aber das Dramatische daran ist etwas rein Äusserliches, das nicht unmittelbar die Seele bewegt, sondern nur das Auge fesselt. Auf einem der Blätter schwankt ein Schiffchen mit entsetzten Menschen im Wogengebraus. Ganz leise meldet sich die Erinnerung an Delacroix. Was ihn dabei interessierte, war das phantastische Spiel der Wellen, nicht etwa die Angstideen der Schiffer. Das Schiffchen selbst ist nur ein Detail, das Ganze ist Rhythmus, dem der fächerartige Ausschnitt des Bildchens einen wundervollen Abschluss giebt. — Von der Richtigkeit des Details darf man bei Gauguin ebensowenig reden wie bei Degas, ja die Freiheit, die dieser sich nimmt, scheint hier um ein Riesiges erweitert. Bei

seinen exotischen Sujets versteckt sie sich unter der schwer kontrollierbaren, fremden Maske. Greifbarer wird sie in seinen Pariser Sachen. Auch er hat Badescenen gemacht, in denen sein berühmterer Freund so gesucht ist; auf einer Lithographie sieht man vorne ein nacktes Mädchen, ein Paar Pantoffeln, eine riesige schwarze Fläche mit sehr bewegten Konturen, von der man absolut nicht weiss, was sie vorstellt, und im Hintergrund den skizzenhaften Oberkörper einer anderen nackten Frauenfigur, aus dessen angedeuteter Haltung man einen vagen Begriff bekommt, dass es sich hier um Badende handelt. Betrachtet man eine der Figuren allein, so hat man eine monstruöse Verzeichnung; fast jede Einzelheit ist unmöglich, trotzdem ist das Ganze von unwiderstehlichem Zauber. Man kann es kaum eine Badescene, sondern müsste es eine Kombination von schwarzen und hellen Flächen nennen, — der Papiergrund ist, wie bei seinen meisten Drucken, gelb, — und dass die unvollkommene Präzisierung des Gegenstandes den Eindruck nicht stört, ist die Kunst. Man sucht eben hier, wie bei allen gelungenen Sachen, noch etwas anderes, als das vom Künstler Gesehene. Natürlich, die Augen sind so verschieden wie die Geschmäcker, und diese Sachen sind nicht für jedermann, zumal nicht für die Schwerfälligen, die mit ihrem dicken Finger auf so einem Blatt nach einem Bein statt nach dem Bilde suchen. Der Arm, das Bein, das Gesicht

sind hier nichts anderes als beim Musiker die einzelnen Töne, die erst dadurch Gestalt, Sinn, Schönheit bekommen, dass sie aneinandergereiht werden. Die ewigen Nörgler sollten bedenken, dass es nicht mal möglich ist, die Zeile eines einfältigen Briefes von Müller an Schulze sinngemäss allein ohne den Rest zu verstehen, und dass sie nichts anderes von dem Werk des Künstlers verlangen, der seine ganze Aufmerksamkeit darauf richtet, das Einzelne auf das Unentbehrliche zu beschränken.

Am weitesten ist Gauguin wohl in einem seiner seltenen Holzschnitte gegangen. In der Mitte eines weiten Platzes liegt ein nacktes Weib am Boden, mit ungeheuer mächtigen Umrissen; neben ihr links ein Reh oder Hund, rechts ein Götze; im Hintergrund Häuser mit Bäumen in rein schematischer Wiederholung. Wenn es gelingt, dem Verstand, der nach genauer Deutung verlangt, Ruhe zu gebieten und dies Blatt so zu betrachten, wie schöne Hieroglyphen an einer Pyramide, wird man vielleicht hier eine neue und tiefe Quelle künstlerischer Freuden finden. Wer bei den Hieroglyphen den ästhetischen Sinn entdeckt hat, der für uns, die wir diese Schrift nicht lesen können, der einzige aufnehmbare ist, wie z. B. bei dem prachtvollen, schwarzen Obelisk Salmanassars im Schlosse von Nimrud, der wird bei manchen Gauguins ähnliche Genussflächen der Seele plötzlich mit wahrer Pracht geschmückt finden.

Neun Zehntel der Kunstbeflissenen werden hier

überhaupt keine Kunst mehr sehen. Und es ist sicher keine Kunst mehr im alten Sinne des Wortes; man muss schon auf den ganz uralten Sinn zurückgehen. Denn, was ist der Extrakt des allgemein üblichen Begriffs? Steckt wirklich die Kunst im Empirischen? Ist die Erinnerung an thatsächliche Äusserungen der sichtbaren Welt das, was an grossen Werken begeistert? — Oder ist es gerade das Gegenteil, die scheinbare Differenz? Und dann kann nur die Art, nicht der Grad der Differenz den Ausschlag geben, und wie weit sich das Werk von der Erfahrung des einen oder anderen Betrachters entfernt, kommt nicht in Frage. — Der Kunstprofessor wird das mit Recht bedenklich finden, und die Norm ist in der That nicht als Lehrmittel geeignet; es kann zu leicht vorkommen, dass der Professor gefoppt wird, und das ist vom Übel. Es giebt heute in jedem Metier Leute, die ihre schwache Begabung unter absurden Gebärden verstecken und als Richtung der Kunst hinstellen, was ihre Untüchtigkeit verrichtet. Ein probates Mittel dagegen ist noch nicht erfunden, und auch der Weiseste bleibt den schlimmsten Irrungen ausgesetzt. Aber jeder natürliche Mensch wird sich beim Kunstgenuss nicht wissenschaftlicher oder anderer Rezepte, sondern seiner von Gott dafür geschaffenen Glieder bedienen, die zu regen und zu strecken, stets eine nie hoch genug zu schätzende Freude gewährt, und die sich von selber zurechtfinden, wo die gelobte

Empirie nicht mehr weiter kann. Denn wie sich in letztem Grunde der ästhetische Prozess in uns vollzieht, ist uns ebenso unbekannt, wie den Medizinern die stillen Funktionen der Milz. Sicher spielt bei der Suggestion, auf die der Fall hinausläuft, abgesehen von der Aufnahmefähigkeit des Mediums überhaupt, in jedem Fall die Masse des Gesehenen eine wesentliche Rolle. Dass man den berühmten Coup de foudre, dem man schon bei dem ersten Michelangelo unterliegt, nicht gleich bei allen heutigen spürt, ist noch kein Beweis gegen sie. Die Seele hat sich seit den schönen Zeiten der Renaissance um einige Grade abgekühlt; wir haben keine Michelangelos mehr, aber wir sind auch keine Florentiner. Und diese Einsicht braucht uns nicht zum Stachel der Unterschätzung zu werden. Wir haben immer noch „Seele", auch wenn wir das vielbedeutende Wort nicht mehr mit dem tragischen „ä" unserer Väter, sondern mit dem helleren und härteren „e" aussprechen. Wenn wir unsere Beziehungen mit immer grösserer Gelassenheit anknüpfen und unsere Begeisterung sich immer weniger der Nachdenklichkeit zu entschlagen vermag, der Ernst unserer Wünsche wird dadurch nicht geschmälert, und Gauguin zeigt, dass wir deshalb immer noch nicht ledern und langweilig werden. — Man muss mit den modernen Leuten, gerade mit diesen sogenannten Impressionisten rechnen, mit ihnen intim werden und mit ihnen leben. Man muss, weil es Zeitgenossen

sind und sie die Kunst darstellen, die wir mit Recht oder Unrecht verdienen. Man kann es, wenn man ihre Werke nicht nur oberflächlich kennt. Wer von Gauguin nur den besagten Holzschnitt gesehen hat, dem wird es vermutlich gehen, wie mir mit dem deutschen Dichter, von dem ich nur dies eine Gedicht kenne:

Edgar, der da sitzet
Am Rande des Beckens

und der mich kalt gelassen hat.

Wer viel von dieser Kunst sieht, in der Gauguin nur eine Nuance neben vielen vorstellt, wird eine ganze Welt darin entdecken, die an Schönheit reich ist. Die Impressionisten kamen gerade in dem Moment, als man lernte, die Photographie zu benutzen, und in die Versuchung geriet, viele der Kunst gehörige Wirkungen auf materiellerem Wege zu erreichen zu suchen. Ihr Programm war ein Realismus, der genau zwischen diesen Wirkungen schied und, so natürlich er sich gab, sich nie in einen Naturalismus verirrte, der die Natur mit der Brille des Kopisten betrachtet. Wer mit ihnen gelebt hat, wird mit ihnen gewirkt haben. Er wird, sobald die Ziele der Anstrengungen einmal erfasst sind, sich ebenso wie die Beteiligten selbst nach Verwirklichung derselben gesehnt und, wo ihnen die Formulierung eines neuen Resultates gelang, geglaubt haben, selbst um ebensoviel weiter gekommen zu sein. Diese Kunst ist

nicht diese oder jene Richtung, sondern die einer ganzen Generation, deren Intellekt sich nur auf diese weite Sphäre richten konnte, in der die edelsten und bei aller Abstraktion vernünftigsten Aufgaben liegen. Das Feld, von dem wir hier nur einige Grenzen feststellen konnten, ist so gross, und der Erscheinungen sind so viel, dass die Aufnahme aller Werte immer schwieriger wird. Bei den Alten hilft der Respekt die Seele zu der gefälligen Öffnung. Bei den Modernen gehören schon ganz besonders begnadete Naturen dazu, um immer gleich einschnappen zu können, und gewöhnlich sind solche Naturen in der gesegneten Lage, nichts anderes, als das Öffnen und Schliessen ihrer werten Seele zu thun zu haben, was auch wieder dem Mechanismus nicht gut thut. Jeder neue Kunstwert ist, so schön auch die Redensarten von der Liebe zur Kunst klingen, ein Feind, den der abgebrühte Zeitgenosse sich möglich weit vom Leibe hält. Er hat die Konkurrenz aller anderen, die sich bereits im warmen Nest befinden, gegen sich, und ist dem armen Fussgänger vergleichbar, der atemlos dem überfüllten Omnibus nachläuft. Gewöhnlich gehören wiederholte Appelle dazu, um das schwere Möbel zum Halten zu bringen, sehr oft muss erst ein gewichtiger Platz frei werden, bevor der Neuling halbwegs aufgenommen wird. Wir plaidieren für schnelleren Wechsel. Die Treue zu dem alten Gepäck ist mit denselben widerstreitenden Moralen verknüpft,

wie die Treue in der Liebe und artet wie dort sehr oft zu der lieben alten, bedenklichen Gewohnheit aus, die den Sinn und die Seele verrostet. Und die Professorenangst, geuzt zu werden, ist schliesslich nicht bedenklicher, als der von Furcht und Hoffnung gemischte Zweifel, mit dem man auf der Strasse an einem schönen Nachmittag der Grisette nachläuft, von der man noch nicht die Vorderseite gesehen hat. Wenn ich es, um das Ansehen meiner Moral zu retten, mit einer ernsteren Sache vergleichen soll, meine ich, sollte man hier vorgehen wie in der Jurisprudenz und lieber zehn zweifelhafte Kandidaten einlassen, ehe man einen verdienten abweist. Denn die Blender spediert sich die Seele schon von selbst aus dem Tempel, vorausgesetzt natürlich, dass sie die nötige Gesundheit besitzt; ohne diese ist sowieso nichts anzufangen. Entgeht ihr aber aus allzugrosser Vorsicht oder Schwerfälligkeit eine Erkenntnis, so kann ihr im Alter, wenn es mit der Lustbarkeit vorbei ist, die bittere Einsicht kommen, dass die eine verlorene gerade die beste und wesentlichste war.

Dieser Gedanke entspringt nicht nur einem allgemeinen Utilitarismus, der nie von Übel ist, sondern drängt sich, zumal bei dem Vergleich der Entwickelung der Malerei in Deutschland mit der französischen Kunst, auf. Der einen, wie der anderen wäre eine grössere Beweglichkeit, ein weiterer Umblick zu wünschen, zumal

der deutschen Seite. Es sind, seitdem die Impressionisten in Frankreich ihren Spruch gesagt haben, Dinge in der Malerei geschehen, von denen sich der grösste Teil der deutschen Maler noch immer nichts träumen lässt. Diese Dinge sind nicht lediglich nationaler Art, so wenig wie die Forschungen Pasteurs oder die Ballonexperimente Santos Dumonts nur der französischen Interessensphäre gehören. Man malt anders seit Manet und Monet; gewisse Sachen, die in München immer noch gehen, werden in Europa nicht mehr getragen. Die Ausstellungen der Franzosen in Deutschland helfen auch nicht allein. Erst seit kurzer Zeit beginnt Berlin durch die Sezession, dank Liebermann, die echten französischen Meister kennen zu lernen, und während diese Zeilen entstehen, wird in der Wiener Sezession der glänzende Plan verwirklicht, in einer Ausstellung die Zusammenhänge zwischen den ältesten Impressionisten — Velasquez unter anderen — und den besten Franzosen bis zu den Jüngsten zu zeigen. Aber das sind seltene, glückliche Ausnahmen, und es ist nicht ohne Bedeutung, dass sie von halb privaten Genossenschaften ausgehen, die durch Selbsthilfe erreichen, was keinem Staat bisher zu versuchen einfällt. Im allgemeinen sind gerade die eigentlichen und bedeutendsten Förderer der französischen Entwickelung Monet, Renoir, Degas, Cézanne u. s. w. an den grossen künstlerischen Veranstaltungen unbeteiligt, und die unerschrockenen Bemühungen von

Tschudis, die Nationalgalerie auch sozusagen Malern zugänglich zu machen, stehen nur zu allein. An die Jungen denkt erst recht niemand, und das unter allen Verhältnissen Lehrreiche der französischen Malergeschichte bleibt unbenutzt. Die Einsicht, dass hier etwas zu holen ist — und nicht nur für Maler — sollte nicht von unpraktisch übertriebenen, patriotischen Einbildungen in den Schatten gestellt werden.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Die Neoimpressionisten 1

Der Impressionismus Japans 28

Henri de Toulouse-Lautrec 36

Paul Gauguin 47

PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)
STUTTGART

Die neuesten Forschungen berücksichtigt
der in fünf je für sich durchaus selbständigen Bänden soeben neu erschienene

GRUNDRISS DER
KUNSTGESCHICHTE

Von WILHELM LÜBKE
Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von
Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Mit 2 farb. Tafeln u. 408 Abbild. im Text, Lex. 8°, X u. 371 Seiten.
In eleg. Ganzleinenband M. 6.—

„. . . *Die Beherrschung des Stoffes, die sichere Kritik, der Takt, mit dem Wesentliches und Unwesentliches geschieden werden, die Klarheit und Präzision der Darstellung sind sehr hoch anzuschlagen.*" *DEUTSCHE LITTERATURZEITUNG*

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

Mit 5 farbigen Tafeln u. 436 Abbild. im Text, Lex. 8°, 450 Seiten
In eleg. Ganzleinenband M. 8.—

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Abbildungen im Text
Lexikon 8°, VIII und 558 Seiten. In eleg. Ganzleinenband M. 12.—

IV.

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO M. 7.—

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS

M. 6.—

Ausführliche Prospekte gern zu Diensten.

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTR. EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS.

Unter diesem Titel sollen im Sinne der Kunstanschauung unserer Zeit und in allgemein verständlicher Form, Charakteristiken grosser Meister der Tonkunst, Monographien über berühmte Musikstätten, sowie Erörterungen allgemein musikästhetischer Fragen vermittelt werden. Der Name des Herausgebers, wohl des bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, des Hofkapellmeisters an der Königl. Hofoper zu Berlin, Dr. Richard Strauss verbürgt, dass „Die Musik" in fesselnder interessanter Form, weniger den äusseren Lebensgang, als die musikalische und menschliche Besonderheit der Künstlererscheinung, die Persönlichkeit der Meister zum Gegenstand ihrer Darstellung hat. Für das Unternehmen sind u. a. folgende Mitarbeiter gewonnen:

Prof. PH. WOLFRUM-Heidelberg, Direktor ALFRED BRUNEAU-Paris, Prof. H. KRETZSCHMAR-Leipzig, SIGM. v. HAUSEGGER-München, Direktor A. GÖLLERICH-Linz, Prof. OSCAR BIE-Berlin, HANS v. WOLZOGEN-Bayreuth, Dr. PAUL MARSOP-Rom, KAPELLMEISTER RÖSCH-Berlin, A. KALISCH-London, Dr. MAX GRAF-Wien, Dr. ERNST DECSEY-Graz, Dr. WILHELM KLATTE-Berlin, RICHARD BATKA-Prag.

Die Ausstattung und der Umfang der Bände schliesst sich der im selben Verlage erscheinenden Sammlung DIE KUNST, herausgegeben von RICHARD MUTHER an

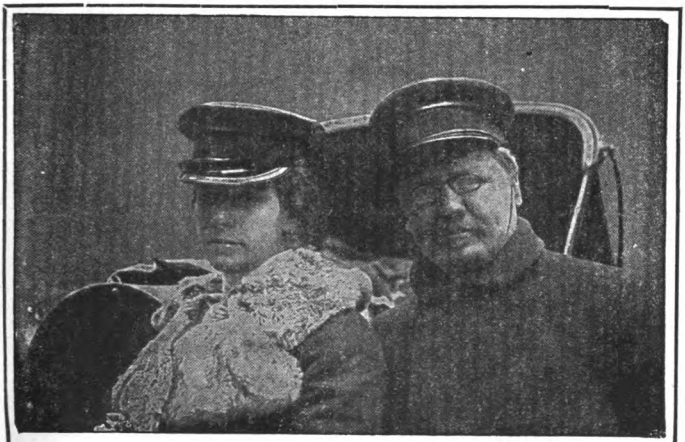
Bisher erschienen:

Band I: BEETHOVEN von A. GÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU.
Band V: HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.



EINE EMPFINDSAME REISE IM AUTOMOBIL

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Ein Reisetagebuch

Mit über vierzig Vollbildern in Tonätzung nach Original-Aufnahmen des Verfassers. In eleg. Einband. Preis 6 Mark

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57

Urteile der Presse über

DIE KUNST

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Die Kunst (München, Bruckmann), Heft 16, 1903:

Unter demselben Titel, wie diese Zeitschrift „Die Kunst" das ganze Universum des künstlerischen Schaffens also bezeichnend, gibt Richard Muther neue künstlerische Monographien heraus. Temperamentvoll wollen die Bändchen einzelne Künstler und Kunstgebiete begreifen machen. Die zünftigen Historiker werden schon deshalb daran viel zu nörgeln haben, ein freies und leichtbewegliches Völkchen aber von Kunstfreunden, von solchen, die nicht durch vergilbte Folianten zu künstlerischem Mitgeniessen, sondern durch Freunde der Künstler sich führen lassen wollen, wird sich freuen über diese reizvoll ausgestatteten Bändchen und freudig wird es seinen wort- und seelbegabten Führern folgen, wie einst die Jugend hinter der verlockenden Pfeife des Rattenfängers zu Hameln

Neue Freie Presse, Wien, v. 10. 8. 1903:

Es ist nun ein wahres Verdienst, in einem kleinen wohlfeilen Buche alles zu sagen, was von einem bedeutenden Kunstinterpreten den weitesten Kreisen über Leonardo gesagt werden kann, mit vielen Andeutungen für solche, die auch tiefer gründen wollen, ein weiteres Verdienst, diesem Buche eine so ebenmässige Ausstattung zu geben, wie wir sie hier finden. Die Auswahl der Reproduktionen ist so instruktiv, dass, wer nur sie durchsieht, schon den Gedankengang des Textes errät. Dieses kleine Buch mag eine Art Leonardo-Brevier sein, darin man immer wieder blättern und lesen kann, nie ohne neue Erbauung.

Hamburger Fremdenblatt v. 21. 2. 1903:

Richard Muther, der bekannte Kunsthistoriker, hat mit der Schaffung dieser Bibliothek die deutsche kunsthistorische Litteratur um ein Werk bereichert, das namentlich denjenigen willkommen sein wird, die einen Schrecken vor dickleibigen Kompendien der Kunstgeschichte haben und doch gern von kundiger Hand in die neuesten Forschungen und Ansichten eingeführt werden möchten. In sehr hübsch und modern ausgestatteten kartonierten mit Kunstbeilagen versehenen Bändchen, die um den geringen Preis von 1.25 M. zu kaufen sind, geben kunstverständige Verfasser, an der Spitze natürlich der Herausgeber selbst, Monographien und Charakteristiken einzelner Kunstepochen und bedeutender Künstler, die, populär geschrieben, schnell in den Geist der verschiedenen Kunstepochen einführen. In demjenigen, der sich den geistigen Inhalt dieser Bände aneignet, wird sicher die Lust gesteigert werden, sich immer eindringlicher mit der Geschichte der Kunst zu beschäftigen.

J. V. Widmann schreibt im Berner „Bund" vom 21. 12. 1902:

Kunstbüchlein wunderzierlicher Art sind die von Richard Muther im Verlage von Julius Bard herausgegebenen Bändchen. . .

Vossische Zeitung vom 18. 12. 1902:

. . . Die beste Aussicht auf Erfolg hat eine im Verlage von Julius Bard in Berlin erscheinende Folge, die sich unter dem weiten Titel: „Die Kunst" und mit Richard Muther als Herausgeber einführt . . . Die Ausstattung der kleinen Büchlein ist eine gefallige und solide; Papier und Satz sind gut und klar, die Abbildungen sind fast durchweg gelungen; kurz: äusserlich unterscheidet sich das Unternehmen in vorteilhafter Weise von dem Gros der „Künstler-Monographien". . .

Frankfurter Zeitung v. 9. 10. 1903:

Albert Zacher: Venedig als Kunststätte. Das schmucke Büchlein, das den 6. Band der von Richard Muther unter dem Titel „Die Kunst" herausgegebenen illustrierten Monographien bildet, kann allen Besuchern der einzigen Lagunenstadt als Führer durch die dortigen Kunstschätze aufs beste empfohlen werden. Es ordnet mit vielem Geschick den Stoff nach den Bedürfnissen und der Bequemlichkeit des durch die „calli" (Gassen), über Plätze und Kanäle hinspazierenden Reisenden, in dessen Rocktasche es, dank seinem angenehmen Format, leicht Platz findet, zugleich ermöglicht ein genaues Sachregister alle etwa gewünschte Aufklärung und Belehrung jederzeit rasch zu finden. Und die Mitteilung dessen, was an ästhetischen und historischen Kenntnissen zu einem verständnisvollen Genusse erforderlich scheint, geschieht überall in einem flotten, leichten Plauderton. Auch denen, die Venedig wieder einmal in der Erinnerung geniessen wollen, wird das Buch mit seinen vorzüglichen Photographien und Heliogravüren dabei ausgezeichnete Dienste tun.

Münchener Neueste Nachrichten v. 22. 12. 1902:

Wir wüssten zum Lobe der ersten, inhaltlich und in der äusseren Erscheinung höchst anziehenden Bändchen nichts Besseres zu sagen als dies, dass sie vollauf das Versprechen erfüllen, das die Herausgeber in dem dem ersten Bande vorausgeschickten kurzen Programm geben. Wenn auch die folgenden Bändchen diesem Versprechen so treulich und glücklich nachkommen wie die ersten, dann darf der ganzen Sammlung der schönste Erfolg gewünscht und mit Sicherheit vorausgesagt werden.

Wiener Montagszeitung v. 5. 1. 1903:

. . . Die Hauptbedingungen für das Gedeihen dieses Unternehmens Gediegenheit bei Billigkeit, sind erfüllt . . . Bei der Beschränktheit des Raumes, eine Reihe von künstlerisch wertvollen Essays zu bieten, das ward überhaupt nur dadurch möglich, dass von Muther ausschliesslich die hervorragendsten Kunstgelehrten zur Mitarbeit herangezogen wurden

Kunst für Alle, Heft 10, 1903:

Was noch weit mehr als die Vielseitigkeit der besprochenen Themata die Mutherschen Monographien von all den anderen unterscheidet, ist die Art, wie die einzelnen Verfasser das Thema behandeln. Mit der Masse der populären Monographien zur Kunstgeschichte nimmt ja leider die Zahl derer zu, die wohl ein gewisses Mass kunstgeschichtlicher Kenntnisse besitzen, aber die weder Liebe zur Kunst und noch viel weniger eine Ahnung vom Schaffen und Wollen des Künstlers, von der Seele der Kunst haben. Die bisherigen Mitarbeiter der Mutherschen Kunst sind wirkliche Freunde und Kenner der Kunst und der Künstler, die wir durch sie kennen lernen sollen.

Im Verlage von JULIUS BARD, BERLIN, erscheint ferner:

SAMMLUNG MERKWÜRDIGER BÜCHER DER WELTLITTERATUR

I. THOMAS DE QUINCEY:

Bekenntnisse eines Opiumessers. Aus dem Englischen übersetzt von Hedda u. Arthur Moeller-Bruck. Mit reichem Buchschmuck und originellem Einband. Mk. 3.—

„Neue Freie Presse" vom 15. 11. 1902 Th. de Quinceys Buch ist von höchstem kulturhistorischen Werte; der es schrieb, war einer der feinsten Geister Englands in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und zugleich ein bedeutender Charakter. Die Geschichte, wie er dazu kam, sich dem Opium hinzugeben, ist voll rührender Episoden, man könnte sie für Dichtung halten, wenn es nicht erwiesen wäre, dass sie Wahrheit ist . . . . Die Ausstattung des Buches verdient ein besonderes Lob; es wird die Zierde jeder Bibliothek werden, in der es als hochbedeutsames Litteraturwerk nicht fehlen darf.

II. BARBEY D'AUREVILLY:

Finsternis. Übersetzt von Hedda und Arthur Moeller-Bruck. Buchschmuck und Einband entworfen von Georg Tippel. Mk. 3.—

„Breslauer Zeitung" vom 5. 2. 1902: Den Deutschen, die in Konrad Ferdinand Meyer einen verwandten Dichter lieben, wird auch dieser französische Künstler teuer sein. Mit kraftvoller Phantasie, blühender Erfindung, mit einer sinnlichen Macht und Energie der Darstellung vereinigt er die klassische Reinheit des Stils, die subtilste Psychologie und wahrhaften Adel der Empfindung. Seine Novellen und Romane, deren feinster wohl hier gegeben wird, sind erzählt mit der Kunst, die wir in der alten italienischen Erzählung bewundern, und zugleich sind sie erhellt, vertieft durch die Empfindung des Künstlers, der ein Dichter unserer Zeit war.

Eine germanische Seele in der romanischen Kunst.

III. GEORGES RODENBACH:

Das tote Brügge. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit zweifarbigem Buchschmuck und elegantem Einband entworfen von Fritz Arbeit. Mk. 3.50

„National-Zeitung" Berlin vom 10. 4. 1903: So ausserordentlich reich die Litteraturen der neueren Zeit an guten, ja vortrefflichen Romanen sind, so ist doch die Zahl jener Erzählungswerke, die eine tiefgehendere Bedeutung haben, nur eine geringe. Man denke an alle die grossen Namen um die Mitte des XIX. Jahrhunderts und frage sich, welche der einst so gepriesenen Schöpfungen jetzt noch Leben und Kraft haben, zu erschüttern, fortzureissen, ja selbst nur das Interesse wach zu erhalten. Zu diesen seltenen Büchern gehört der Roman von Georges Rodenbach „Bruges-la-Morte", der jetzt in einer deutschen Übersetzung bei Julius Bard in Berlin erschienen ist. . . . Bruges-la-Morte ist ein ganz einziger Roman und einer von den wenigen, die in der Weltlitteratur von bleibender Bedeutung sind.

Im Verlage von JULIUS BARD, BERLIN, erschien:

ARTHUR MOELLER-BRUCK:

Das Variete. Seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Mit 24 farbigen Vollbildern und 104 Text-Illustrationen (Faksimiles, Porträts etc.), mit Zeichnungen von Morin, Willette, Gavarni, Bradley, Reznicek, Caspari, Fidus etc.

Brosch. M. 7.—, in Prachteinband M. 8.—

Die **„Leipziger Illustrierte Zeitung"** vom 31. 8. 1902: Das hochinteressante, mit einer Reihe vorzüglich erläuternder Vollbilder (24) und Textabbildungen (104) sowie einem von Louis Morin entworfenen Prachteinband ausgestattete Buch enthält die wesentlichen Varietemomente aller Kulturvölker, von dem ältesten asiatischen Staatswesen an bis zu dem heutigen Grossstadtvariete und seinem litterarischen Nachwuchs, dem Kabaret und dem Überbrettl. Und neben den Dionysien, Pantomimen, Mysterien, Karnevalskomödien, Harlekinaden, Pierrotspielen, Zirkusscenen erscheinen die wichtigsten Tänze und ihre schönsten Darstellerinnen in charakteristischen Posen in Wort und Bild . . . Jedenfalls ist das Werk ein inhaltreiches, zeitgemässes und ungewöhnlich unterhaltendes Buch, das jeder, der sich für die mannigfachen Lebenserscheinungen der Gegenwart interessiert, kennen sollte

Das **„Litterarische Echo"** Heft 19, 1902: . . . Moeller-Brucks Buch bleibt eine geistvolle, kulturhistorisch interessante Arbeit, mit der die Geschichtsschreiber und Ästhetiker des künstlerischen Varietes nunmehr rechnen müssen. — Die Ausstattung ist mustergültig.

„Neue freie Presse," Wien: . . Das Buch ist sehr hübsch ausgestattet, reich illustriert . . .

Das **„Berliner Tageblatt"** (Weltspiegel No. 96, 1902): . . . So hat das Variete denn auch seine durch die Tradition geheiligte Berechtigung. Es ist natürlich gut, dass alles Varietehafte von der ernsten Schaubühne verbannt ist. Aber es wäre doch unendlich schlimm, wenn das Variete garnicht vorhanden wäre. Alle, die jüngst mit dem Überbrettl dem Variete den Garaus machen wollten, haben eben seine Wichtigkeit, seinen Wert nicht erkannt. Und es ist ein grosses Verdienst von Arthur Moeller-Bruck, dass er in dieser Zeit eine, wenn auch nur skizzenhafte Geschichte des Varietes geschrieben hat, die unter dem Titel „Das Variete" erschienen ist. Mit ihrer reichen, vornehmen Ausstattung ist sie der erste ernsthafte Versuch, das Werden des Varietes zu entwirren und zu schildern.

Princeton University Library
32101 067699791

Im Ve
SA

I. TH
B
üb
rei
„Ne
höchstem
Geister E
ein bede
Opium hi
halten, w
stattung
Bibliothe
fehlen da

II. BA
Fi
Br
Ti
„Br
Ferdinanc
sische Ki
mit einer
klassische
der Empf
geben wi
Erzählung
pfindung
Ein

III. G
D
de
k o
Ei
„Na
die Litter
so ist do
tung habe
die Mitte
priesenen
fortzureiss
Büchern
jetzt in ei
. . . Brug
die in der

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN

9 1/2 12

Princeton University Library
32101 067699791

Im Ver
SA

I. TH
Be
üb
rei
„Ne
höchstem
Geister E
ein bede
Opium hi
halten, w
stattung
Bibliothel
fehlen da

II. BA
Fi
Br
Ti
„Br
Ferdinan
sische K
mit einer
klassisch
der Empf
geben wi
Erzählun
pfindung
Ei

III. G
D
de
k
Ei
„N
die Litte
so ist do
tung hab
die Mitte
priesenen
fortzureis
Büchern
jetzt in e
. . . Brug
die in de

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN

y'12 12

Princeton University Library
32101 067699791

Im Ver
SAL

I. TH
Be
üb
rei
„Ne
höchstem
Geister E
ein bedeu
Opium hi
halten, w
stattung
Bibliothel
fehlen da

II. BA
Fi
Br
Ti
„Br
Ferdinand
sische Ki
mit einer
klassische
der Empf
geben wi
Erzählung
pfindung
Ei

III. G
Di
de
k
Ei
„N
die Litte
so ist do
tung hab
die Mitte
priesenen
fortzureis
Büchern
jetzt in e
. . . Brug
die in de

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN

JULIUS BARD
VERLAG · BERLIN